

Jutta Assel

Werther-Illustrationen

Bilddokumente als Rezeptionsgeschichte

G. J.: Die Leiden des alten und neuen Werther (Literatur-Kommentare 21) München: Carl Hanser 1984, S.57-105, 190-208. Redaktionell bearbeitet.

Inhalt

Problemfeld und Fragestellung

Die Sekundärliteratur zum *Werther* kennt zahlreiche Veröffentlichungen zu den Illustrationen des Briefromans, die meist die Darstellungen beschreibend kommentieren als Veranschaulichungen des Textes und / oder sie in kunsthistorische Traditionen stellen; 1 sie befassen sich hauptsächlich mit den Illustrationen des 18. Jahrhunderts, der ersten Rezeptionsphase. Diese Untersuchung erinnert an wichtige unbeachtete *Werther*-Illustrationen des Rezeptionszeitraums nach 1830 und versucht am Beispiel von zwei Bildprogrammreihen (bestehend aus 9 bzw. 6 Textillustrationen zwischen 1775 und ca. 1870 und bildlichen Dokumenten zur Rezeption des Romans) exemplarisch vorzuführen, inwieweit diese Illustrationen über ihre Funktion der bildhaften Vermittlung des Wortes hinaus einen Beitrag leisten zur Kenntnis je zeittypischer Aufnahme und Interpretation des Textes.

Wie Hoffmann Scholl 2 setze ich voraus, »that the illustration would have an effect on each individual's interpretation of the text«, d.h. daß der Leser in seiner Textrezeption und -interpretation beeinflußt wird von jeweils beigegebenen Bildern, welche zu den eigenen sinnlichen Vergegenwärtigungen des Textes – den »Illustrationen der individuellen Phantasie« 3 – treten und diese stören, lenken, überlagern oder verdrängen. 4 Als einen Beleg für die Kenntnis der rezeptionsbeeinflussenden Qualität von Illustrationen im Untersuchungszeitraum werte ich Goethes Forderung, 5 seinen *Faust* nicht mit Kupfern zu begleiten, »wenn sie auch noch so gut wären. Sie beschränken die Einbildungskraft des Lesers, die ich ganz frey erhalten möchte.« Denn wie die Kritiken erhellen die Abbildungen nicht nur den Text, sondern legen ihn deutend aus, >korrigieren< ihn, fügen ihm zusätzliche Bedeutungsschichten zu – gewollt oder unbewußt und abhängig vom intellektuellen und künstlerischen Vermögen des Illustrators, der manchmal sich der Forderung eines Verlegers nach marktgerechter Ware zu fügen hatte.

Schütz
Goethes Gedichte. Illustriert von Frank Kirchbach
Goethes Balladen
Götz von Berlichingen
Heidenröslein
Hermann und Dorothea
Mignon-Illustrationen
Wilhelm Meister
Goethes Sprüche zu Tieren
Goethe Kupferstiche
Wilhelm Hauff
Johann Peter Hebel
Heinrich Heine
E. T. A. Hoffmann
Ludwig Christoph Heinrich Hölty
Heinrich von Kleist
Justinus Kerner
Friedrich von Matthisson
Eduard Mörike
Wilhelm Müller
August Musäus
Heinrich Pestalozzi
Otto Roquette
Joseph Victor von Scheffel
Friedrich Schiller
Moritz Graf von Strachwitz
Ludwig Tieck
Ludwig Uhland
Johann Heinrich Voss
Frank Wedekind
Christoph Martin Wieland
Goethes Italienreise
Dichtung
Musik
Postkarten
Topographische Ansichten
Beiträge unserer Leser
Photos unserer Leser zu Goethe, Schiller und den Zeitgenossen

Die Bedeutung der Illustration für den damaligen Buchmarkt darf nicht unterschätzt werden: als wichtiges Medium der sich konstituierenden >bürgerlichen< Künste 6 half die Illustration den Verlegern, für die einsetzende Flut von Romanen und Dramen neue Leserschichten zu gewinnen. Bücher mit Bildern (Titelkupfer, Illustrationen, Vignetten) fanden größere Verbreitung, und so wurde »etwa seit dem Jahre 1770 [...] fast jedes auch noch so unbedeutende Werk oder Werkchen mit Kupfern oder zumindest mit einer Titelvignette geziert«. 7 Anders als Baumgart 8 glaube ich, daß Illustrationen einem Buch damals Leser gewannen – wohl hauptsächlich ungeübte, denen Bilder Einstiegsmöglichkeiten in den Text boten 9 –, und traue dem Gleim-Nachruf auf Chodowiecki: »[...] wär er nicht gewesen, so blieb wohl eine Schar von unsern Büchern ungelesen«. 10 In Kenntnis der Werbewirksamkeit dieses »außerliterarischen Elementes« für ihr Produkt 11 wünschten sich Autoren wie Verleger die Illustrierung eines Werkes durch besonders bekannte Künstler wie Chodowiecki oder Ramberg, die unabhängig von der Qualität des Textes durch ihre Popularität Käufer anlocken konnten. 12

Die im letzten Drittel des 18.Jahrhunderts in ihren Funktionen als Schmuck, Werbemittel, Rezeptionshilfe u.a. meist anerkannte Buchillustration erfuhr parallel vielschichtige Kritik. Sie richtete sich gegen schlechte künstlerische und technische Qualität allgemein, gegen ihre Kostspieligkeit und damit Verteuerung des Buches, 13 oder es wurden einzelne Punkte (Szenenauswahl, Komposition, Personencharakterisierung, fehlende Stimmung, mangelhafte Zeichnung etc.) bemängelt. Gemessen wird an der überragenden Qualität der zeitgenössischen französischen buchkünstlerischen Arbeiten; deren Graphiken im Rokoko- und Louis-XVI-Stil, die mit höchstem technischem Raffinement sublime Ausdrucksvaleurs und höfische Eleganz erreichten, waren für eine aristokratische bibliophile Oberschicht bestimmt. 14 Die deutsche, handwerklich-bemühte Buchgraphik dagegen wurde bis auf wenige Ausnahmen für eine breite bürgerliche Rezipientenschicht mit beschränkten Geldmitteln geschaffen. 15

Obschon bei Verlegern, Autoren und Buchkäufern ein Interesse an Illustrationen grundsätzlich vorausgesetzt werden darf, war die Bebilderung eines Werkes ein finanziell schwieriges Problem. 16 Um Leser unterschiedlichster Kaufkraft gleichmäßig zu befriedigen, fanden die Verleger im späteren 18.Jahrhundert einen Ausweg: sie boten manche Bücher in verschiedenen Ausstattungen an. Man konnte den Text mit und ohne bzw. mit verschiedenen Illustrationen kaufen, auch in verschiedenen Schrifttypen und auf unterschiedlichem Papier – zu jeweils anderen Preisen. Der Preis für ein illustriertes Werk hing von der Anzahl der Abbildungen sowie von der Qualität des Buchkünstlers ab; bei 5 bis 10 Illustrationen verdoppelte sich der Preis in etwa (z. B. kosteten Goeckings *Lieder Zweier Liebender*, Leipzig 1779, mit 5 Vignetten 12, ohne 6 Groschen). 17

Gewöhnlich konnte man die Illustrationen auch gesondert kaufen. 18 Die sich in Form von Großgraphiken als Wandschmuck verselbständigenden und einzeln käuflichen Illustrationen von Wertherszenen bleiben hier, da sie nicht als Buchillustrationen zu werten sind, unbeachtet. Es handelt sich hauptsächlich um englische (Farb)Stiche – als Bildpaare oder in Reihen geordnet – im traditionellen >empfindsamen< Stil, welche die frühen Versionen (London 1782 ff.) 19 in zahlreichen, mehr oder minder getreuen Nachstichen weiterverbreiteten. 20 Auch deutsche Nachstiche 21 zeugen für die Beliebtheit dieser Kompositionen, die – vom Text abgelöst – zu beliebigen Genreszenen in klischeehafter Ausführung verflachten: zu einer allgemein verständlichen Bilderfolge einer rührseligen und idyllischen Liebesgeschichte. 22

1. Stilgeschichtliche Entwicklungen in der Buchillustration 1770-1870

Etwa um die Mitte des 18.Jahrhunderts war die an der »heiter-verwegenen Schnörkelwelt« des französischen höfischen Rokoko 23 sich orientierende deutsche Illustrationskunst abgelöst bzw. überformt worden durch die »Gegenbewegung« des beginnenden Klassizismus. Neben die noch dem Rokoko verpflichteten allegorischen Illustrationen und zierlich-dekorativen Vignetten der sog. Zopfzeit 24 traten seit den siebziger Jahren die klaren, harmonischen, klassizistisch-idealisierenden Kompositionen mit handlungsarmen Szenen in geschlossener Rahmung, die sehr textgetreu eine steigende Zahl belletristischer Bücher schmückten.

Parallel dazu entwickelte sich eine >empfindsame< Illustrationskunst, 25 deren Höhepunkt in der Mitte der 70er Jahre liegt, die in ihren Ausläufern aber bis ins 19. Jahrhundert reicht. Im Gegensatz zu einer allegorisierenden Kunst, deren Entschlüsselung nur dem Gebildeten möglich war, fand hier der Bürger den adäquaten Ausdruck für die empfindsamen Züge, die er kultivierte und gegen das >vernünftige< Lebensprogramm der Aufklärung setzte. Die Beachtung des Naturwahren, die Einbeziehung des Naturraumes, eine Emotionen vorführende Motivauswahl und Ausdrucksintensität lassen den Betrachter mitfühlen und mithandeln. Nur zum Teil erfüllte der in jenen Jahren bekannteste und einflußreichste Buchillustrator Daniel Chodowiecki (von dem die ersten *Werther*-Illustrationen stammen) dieses Verlangen in seinen auf Naturbeobachtung fußenden zahllosen Blättern, die eher »solide Nachbildung und Ausdeutung des Lebens in der Zopfzeit« sind. 26

In Befolgung der klassizistischen Forderung nach Einfachheit, Klarheit und Harmonie erhielten die Bücher nach 1780 weniger Bilderschmuck, dafür sorgfältige typographische Gestaltung auf gutem Papier. >Klassische< Autoren wie Goethe, Schiller oder Hölderlin verbieten nun den Verlegern die Illustrierung ihrer Werke 27 mit zum Teil scharfen Argumenten: »[...] Kupfer und Poesie parodieren sich gewöhnlich wechselweise [...]« (Goethe an Cotta, 25.Nov. 1805). 28

Um 1800 wie auch in den folgenden Jahrzehnten zeigt sich die deutsche Buchkunst vielseitig: der von den alten Traditionen bestimmte Stilpluralismus umfaßt Arbeiten, die dem Rokoko wie dem klassizistischen Empire verpflichtet sind, daneben stehen Schilderungen realistischer Szenen aus Natur und Alltagsleben sowie empfindsame Stimmungsbilder. Nur langsam dringen >romantische< Elemente in die illustrative Graphik ein 29, die von verschiedenen, sich neu etablierenden Kunstrichtungen entwickelt wurden: der romantischen, nazarenischen und neudeutschen Schule, 30 wobei die beiden letzteren Strömungen in den Kunstzentren München und Düsseldorf zusammenfallen. 31

In den zwanziger Jahren entsteht daneben – bei Betonung des realistischen Elementes –die bürgerliche und volkstümliche Graphik des Biedermeier, Formal bildete die Illustrationsgraphik in jener Phase zwei der klassizistischen Kunsttheorie und -praxis verpflichtete Eigenheiten aus 32: Illustrationen zu Werken >klassischer< Autoren erscheinen nun meist in zyklischen Folgen ohne den Text, der als allgemein bekannt vorausgesetzt wird; 33 technisch bedient man sich häufig des Umrißstiches – der auch von Goethe gefordert und gefördert wurde 34 – oder des verwandten >gefüllten< Linienstichs.

Bei den Buchillustrationen der ersten Hälfte des 19.Jahrhunderts handelt es sich häufig um Mischformen aus den oben genannten Stilen, da zahlreiche Illustratoren jener Zeit »inhaltlich und stilistisch keine eigene Prägung besitzen« 35 und daher eklektizistisch arbeiten. Festzustellen ist für die Zeit zwischen 1775 und 1870 allgemein das »Fortschreiten von einer unsinnlichen symbolischen

Kunst zu immer stärkerer Gegenständlichkeit und naturalistischer Charakterisierung«. 36 Die anfängliche, vom Buchillustrator geforderte Texttreue der Darstellung weicht allmählich einer größeren Unabhängigkeit des Künstlers, der seine Interpretation stärker sichtbar werden läßt.

2. Die Bildprogramme

Die mir bekannt gewordenen *Werther*-Illustrationen 37 bis ca. 1870 38 lassen sich in Gruppen von ungefähr 10 Kernmotiven gliedern, 39 deren stereotype Wiederholungen bis ins 20. Jahrhundert Reihenbildungen ermöglichen, die zu vielschichtigen Untersuchungen Anlaß geben. Die szenischen Kernmotive, die hauptsächlich illustriert wurden, stellen die Höhe- und Ruhepunkte des Geschehens dar, d.h. sie greifen die empfindsamen und idyllischen Szenen auf.

Statistisch erfuhr die meisten Darstellungen das Motiv der ihren Geschwistern Brot austeilenden Lotte bei der ersten Begegnung mit Werther. 40 Auch die letzte Begegnung der beiden – geschildert werden unterschiedliche Momente: Unterbrechung der Ossian-Lektüre, Vereinigung im Kuß, Lottes Flucht – war ein beliebter Bildvorwurf. 41 Diese beiden ältesten Kernmotive, die bereits im Jahr nach Erscheinen des Romans durch Chodowieckis Szenenwahl zur Illustrierung des Raubdrucks von Himburg 1775 geprägt wurden (wie ähnlich weitere Motive für die späteren Auflagen von 1777 und I779 42), blieben vorbildhaft für die nachfolgenden Künstler. Sie werden hier in den Bildprogrammreihen I und II – ergänzt durch einige weitere für die Interpretation fruchtbare Motive 43 – in Kompositionen von verschiedenen Illustratoren vorgestellt und analysiert.

Das III. Bildprogramm umfaßt Bildzeugnisse zum Umgang mit Literatur, wie er sich im Roman selbst und seiner Rezeption darstellt. Doch nicht nur die Kernmotive, auch deren Kompositionstypen wurden früh ausgebildet: neben Chodowiecki sind es die ikonographischen Schemata der englischen *Werther*-Graphik, welche – mit einigen zusätzlichen Motiven – in der Folgezeit tradiert werden. 44

Die Interpretation der in den Bildprogrammen exemplarisch erfaßten *Werther*-Illustrationen ist nicht vorrangig interessiert am ästhetischen oder stilgeschichtlichen Aspekt der Darstellungen, sondern an der Möglichkeit, zusätzliche interpretatorische, insbesondere sozialpsychologische Deutungsmomente aus den Bildanalysen zu gewinnen.

2.1. Bildprogramm I: Der Außenseiter im bürgerlichen Heim

(a) Die erste Begegnung Werthers mit Lotte, die sog. Brotschneide-Szene

Illustriert wird folgende Textstelle: 45

> [...] Ich gieng durch den Hof nach dem wohlgebauten Hause, und da ich die vorliegenden Treppen hinaufgestiegen war und in die Thüre trat, fiel mir das reizendste Schauspiel in die Augen, das ich jemals gesehen habe. In dem Vorsaale wimmelten sechs Kinder, von eilf zu zwey Jahren, um ein Mädchen von schöner mittlerer Taille, die ein simples weisses Kleid mit blaßrothen Schleifen an Arm und Brust anhatte. Sie hielt ein schwarzes Brod und schnitt ihren Kleinen rings herum jedem sein Stük nach Proportion ihres Alters und Appetites ab, gabs jedem mit solcher Freundlichkeit, und jedes rufte so ungekünstelt sein: Danke! indem es mit den kleinen Händchen lang in die Höh gereicht hatte, eh es noch abgeschnitten war, und nun mit seinem Abendbrode vergnügt entweder wegsprang, oder nach seinem stillem Charakter gelassen davon nach dem Hofthore zugieng [...]

Idealporträt mit Kleinszene

Abb. 1: »Lotte« – Kupferstich von Daniel Berger nach Nikolaus Daniel Chodowiecki, 1775

(Ex. Goethe-Museum, Düsseldorf)



Das Titelkupfer zum Himburgischen Raubdruck des *Werther* von 1775 zeigt in einer (Gedenk)Stein-Fassung Lottes Porträt im verzierten Medaillon, darunter eingelassen einen schmalen >Bühnen<-Raum, auf dem sich die Szene abspielt. 46 Bei dem idealen

Lotte-Porträt ist an »eine beabsichtigte Porträtähnlichkeit« mit dem historischen Vorbild »gewiß nicht zu denken«. 47 Das als »Lotte« ausgewiesene Mädchen mit zeitgemäßer Frisur sucht >Blickkontakt< und tritt dadurch mit dem Betrachter in Beziehung.

Die darunter gegebene Szene spielt in einem kleinen, schmucklosen Raum (»Vorsaale«): ein Louisquinze-Sessel als einziges Requisit dient der Epochenbestimmung und Raumbegrenzung. Im Zentrum steht Lotte im »simple[n] weisse[n] Kleid mit [...] Schleifen an Arm und Brust«. Sie hält ein Brot und schneidet ihren sechs kleinen Geschwistern, die »mit den kleinen Händchen lang in die Höhe« reichen oder mit der erhaltenen Scheibe davongehen, ein Stück ab. Chodowiecki könnte den Text nicht getreuer nachzeichnen. 48

Werther tritt lebhaft von links mit grüßend erhobenen Armen durch die geöffnete Türe auf Lotte zu, ihr »ein unbedeutendes Compliment machend«. 49 Lotte wendet ihm ihren Kopf zu, sie schauen sich an – während die Aufmerksamkeit der Kinder teils dem Brot, teils Werther, teils dem Bildbetrachter (ein Kunstgriff, um diesen ins Geschehen einzubeziehen) gehört. Chodowiecki schildert den Eintritt Werthers in Lottes intime Häuslichkeit schlicht und beobachtet genau (Kinderdarstellungen). Werther geht auf Lotte zu, die ruhig weiter das Brot austeilt.

Die Auswahl dieser Szene ist typisch für Chodowiecki: er bevorzugt Momente der Ruhe, in denen er durch Handlungen, Haltungen, Gesten etc. die gefühlvolle innere Bewegtheit seiner Figuren zeigen kann.

Das Kupfer mit dem Idealporträt Lottes und wechselnden Kleinszenen darunter erfreute sich großer Beliebtheit. 50 Eine weite Verbreitung und Prägung der visuellen Vorstellungen dieser literarischen Gestalt, wie auch der damit verbundenen Motive, darf für zeitgenössische und spätere 51 Leser und Illustrationskünstler angenommen werden.

Biedermeierliches Familienidyll

Abb. 2: Brotschneideszene / Erste Begegnung – Umrißstich von Julius Nisle. Illustration Nummer II von 12 Stahlstichen zum *Werther*, 1840 52 (Ex. Gutenberg-Museum, Mainz)



Wir sehen in den sparsam möblierten, weiten Vorsaal: Schrank, Glasballon, 53 Wäschekorb und Schemel deuten die tätige Nutzung des Raumes an, der sich rückwärts türlos zum Treppenhaus öffnet. In der Bildmitte steht, frontal zum Beschauer, die mädchenhafte Lotte im schleifengezierten schlichten Kleid, Brotlaib und Messer in der Linken; mit der Rechten reicht sie mit liebevollem Blick einer Kleinen ihre Scheibe Brot. Frisur und Halsschmuck wie auch die Haare und bequemen Kleider der sechs Geschwister sind biedermeierlich – die Art, wie sie die Schwester bittend umdrängen, ihre treuherzigen Blicke und Gesten, ihr Spiel und Essen mit Hündlein und Katze ebenfalls. 54

Rückwärts im Türrahmen ist der jünglingshafte Werther beim Anblick des »reizendste[n] Schauspiel[s]« stehen geblieben: er wagt nicht, nähertretend die idyllische Szene zu stören. Sinnend blickt er nicht auf die Gruppe, sondern träumt hinweg – seine »ganze Seele ruht [...] auf der Gestalt«, 55 die ihm den Rücken zukehrt. Werther, nur Betrachter, nicht Teilhaber an dieser liebevollen Familienszene, blickt sehnend himmelwärts: sucht er den Vater, der alle nährt? 56

Werther als Staffagefigur einer häuslichen Familienszene

Abb. 3: Brotschneideszene / Erste Begegnung – Stahlstich von Carl Mayer's Kunst-Anstalt in Nürnberg, nach einer Zeichnung von Johann Baptist Sonderland, 1853 57 (Ex. Staatsbibliothek Bamberg)



Nah ist die Szene an den vorderen Bildrand gerückt: Lottes mütterliche Gestalt im Ballkleid füllt hell beleuchtet das Zentrum. Sie hält ein großes Hausbrot gegen die Brust, von dem sie eben eine neue Scheibe abschneidet. Bedeutsam ist die Komposition: tulpenförmig umschließen symmetrisch die Kinder (und Werther im Hintergrund) Lotte, die als >Frucht< (= Nahrung) bringender >Blütenstempel< die Mitte einnimmt. Der Betrachter fungiert als der fehlende Basispunkt, der beide Seiten zusammenschließt: er ist so einbezogen ins Geschehen.

Um Lotte bilden die Kinder paarweise Kleingruppen, wobei jede ihre eigene >Geschichte< erzählt. 58 Ihre Kleider – kleinste Details wie Rüschen und Knöpfe sind sorgfältig wiedergegeben 59 – verraten bürgerliche Wohlhabenheit, wie auch das reichgezierte Empiremöbel hinter Lotte. Aus dem ovalen Bilderrahmen rechts davon blickt ein Porträt auf die Gruppe: ist es die verstorbene Mutter oder der abwesende Vater, die auf diese Weise präsent sind?

Dem ist formal zugeordnet der reif und biedermännisch wirkende Werther, der hinten links, aus dem dunkelnden Garten kommend, 60 grüßend das Zimmer betritt. Er hält lächelnd den Zylinder (!) in der Schwebe und blickt erstaunt auf Lotte in der Kinderschar, deren Brotausteilung allerdings nicht er, sondern der Bildbetrachter sieht.

Nicht die textgetreue Umsetzung interessierte den Künstler, nicht die sich anknüpfende Beziehung zwischen Werther und Lotte oder z.B. die Darstellung von Werthers Sehnsucht, in diese famliale Szene aufgenommen zu werden. Werther ist hier zum Kompositionselement, zur Staffagefigur geworden für eine häusliche Familienszene, zu deren Teilnehmer der intendierte Betrachter gemacht wird.

Vom Genrebild zum Ausstattungsstück

Abb. 4: Titelstahlstich von Edward Finden, nach einer Zeichnung von Wilhelm Kaulbach, 1836 61

(Ex. Privatbesitz)



Abb. 5: Photographie im Schmuckrahmen, nach dem Carton von Wilhelm Kaulbach, 1859 62 (Ex. UB München; Abb. ohne Schmuckrahmen)



4. (Version 1836). Lotte im schlichten, schleifenverzierten Festkleid und Rosen im Haar steht, Brot schneidend, nach links den Kindern zugewandt. Diese bilden mit ihr und dem Hund 63 die Form einer breit fußenden, nach oben sich auflösenden Pyramide, was formal die ruhige Wirkung der Szene und den Eindruck der Verbundenheit dieser Gruppe schafft. Selbst die Kreatur ist aufgenommen in diesen sich umsorgt und geliebt wissenden Kreis – nur der junge Werther steht >draußen< in der Türe im Hintergrund, kompositionell auf Lotte bezogen. Er blickt großäugig verwundert, 64 die Arme erstaunt erhoben, 65 auf diese – als könne er die Szene nicht fassen, die sich ihm bietet.

Die schlichte Ausstattung des Raumes mit Tisch-Flasche-Glas und Landschaftsbild signalisiert bürgerliche Einfachheit. Kleidung und Frisuren orientieren sich am >Zopf-Stil<; auch Werthers Kostüm >stimmt<. Kaulbach schildert die Szene textgetreu, doch zeigen sich Ansätze zur narrativen Ausschmückung der Darstellung.

5. (Version 1859). Die Komposition scheint dem alten Konzept zu folgen, doch sind die Änderungen für die Interpretation der Szene entscheidend: die geschlossene pyramidale Form aus Lotte-Kindern-Hund, die die Zusammengehörigkeit verbildlicht, wird aufgelöst. Lotte steht Brot schneidend nach links, der Kinderschar und der geöffneten Türe zugewendet. Um sie tummeln in Form einer Ellipse 66 ihre acht Geschwister, die sie – wie Kometen die Sonne – umringen. Die Ellipse steigt von rechts vorn nach links hinten an und führt den Blick zu Werther, der zwar diesem >System< nicht angehört, jedoch durch Überlagerung einer zweiten, zirkelförmigen Kompositionsfigur 67 mit Lotte verbunden ist. Werther hat eben, aus dem Garten kommend, die Türe geöffnet; er verharrt auf der Schwelle, und sein Blick liegt starr (vgl. auch seine rechte Hand!) auf Lotte, die aufmerksam auf Brot und Messer schaut und ihn nicht wahrnimmt.

Friedrich Spielhagen, der sich im einführenden Abschnitt seiner Erläuterungen zu Kaulbachs Illustrationen mit der literarischen Wertherfigur identifiziert – allerdings nur bis zur ersten Begegnung mit Lotte, dem Zielpunkt seiner Wünsche 68 – beschreibt die Brotschneideszene, wodurch wir Kenntnis über die zeitgenössische Auffassung dieser Darstellung erhalten 69:

Wer kennt sie nicht, diese reizende Geschichte, wie Werther Lotten zum Ball abholen will und sie beim Butterbrodschneiden (!) 70 unter ihren Geschwistern überrascht! [...] Da mitten im Zimmer und mitten in einer wimmelnden Schaar von Kindern steht ein schönes, schlankes Mädchen in einem einfachen geschmackvollen Ballanzuge – weisses, etwas tief ausgeschnittenes Kleid, wie es die Mode verlangt. Das schöne, reiche Haar gleichmässig aus dem Gesichte gekämmt und oben zu einem Toupet aufgebauscht, das ein Kranz von natürlichen Rosen, der hinten in einer Schleife endigt, umgiebt. Das ist, ein paar Schleifen an Busen und Armen nicht zu vergessen, ihr ganzer Schmuck, nein, nicht ihr ganzer Schmuck! Oder wäre das grosse Schwarzbrod, von dem sie eben, es fest gegen den schönen Busen drückend, ein Stück abschneidet, kein Schmuck für diese so holde, jungfräuliche Mutter? Ihr Gesicht mit den bedeutenden Zügen ist ruhig und ernst; die schönen braunen Augen blicken auf die Kinderschaar herab und scheinen dasjenige aufzusuchen, welches »dieses Stück haben soll«. Das Stück ist noch nicht ganz abgeschnitten; es kann noch ein wenig grösser gemacht werden, und dann wird es wohl der pausbäckige prächtige Bengel bekommen, der ordentlich kläglich bittend zu der Göttergestalt der grossen Schwester hinaufschaut. Einige sind schon abgefunden. Zuvörderst das Kind, bei dessen Geburt die Mutter starb und die achtzehnjährige Lotte zur Mutterstelle berufen wurde, das rechts im Vordergrunde auf dem hohen Kinderstühlchen sitzt, in voller Werdelust sich schon beider Schuhchen und eines der Strümpfchen entledigt hat und eben daran ist, mit den kleinen, wie Hände beweglichen Füssen das andere Strümpfchen auch herunter zu streifen. Alle zweiunddreissig Zähne hat es nun wohl noch nicht; jedenfalls müssen die, welche es hat, gut sein, denn es beisst wacker in sein Stück Brod. Auch der älteste Junge hat in sein Stück Brod schon wacker hineingebissen und seine ganze linke Backe mit Butter beschmiert. Jetzt soll Schwester Sophie auch abbeissen; Schwester Sophie, die, wenn Lotte weggefahren ist, das Regiment führt, trotzdem sie nur elf Jahre, und also mehrere Jahre jünger als der Wildfang von Bruder ist, und mit ihrer Haube auf dem Kopfe und dem Strickstrumpf in der Hand die mangelnden Jahre durch ein klein wenig pedantische Würde zu ersetzen sucht. Sie wird wohl ihre liebe Noth haben, das kleine Hausmütterchen! Von dem Zweitältesten Bruder wenigstens, der hinter Lottens Rücken, halb in Uebermuth und halb in schalkhafter Naschhaftigkeit, heimlich nach den Früchten in der Schaale auf dem Spiegeltisch langt, sind wir nicht sicher, ob er nicht manchmal, wie zum Beispiel schon in diesem Augenblicke, die Ruthe verdient, deren Griff so ominös gerade über seinem Lockenkopf hinter dem Spiegel hervorragt.

Im ganzen der Bildbeschreibung gewidmeten Text wird Werther mit keinem Wort erwähnt. Er interessiert nicht! Lotte, die »jungfräuliche Mutter« ist es, die in Bild und Text im Mittelpunkt des Interesses steht. Sie ist die Figur, mit der man sich identifizieren will und kann. 71

Am stärksten ins Auge fällt die Verschiedenheit der Ausstattung von Raum und Personen in den beiden Versionen der Brotschneideszene. Die schlichte Aufmachung des ausgehenden 18. Jahrhunderts ist >gründerzeitlichem Barock< in detaillierter Ausführung gewichen: prunkvolle Üppigkeit in Raumschmuck und Kleidung 72 transponieren diese Szene ins großbürgerliche Milieu. Die klar sicht- und deutbare Komposition der 1.Fassung ist komplizierter geworden: will der Betrachter der 2. Fassung die psychischen Prozesse, die sich in der Brotschneideszene abspielen, in der Deutung des illustrierenden Künstlers erkennen, muß er die

Komposition entschlüsseln, da die Figuren keine Aussagen über ihre »Seele« machen. 73 Dies kritisiert Moritz Thausing 1866 74: »Bei allem äußeren Aufwande starrt uns oft innere Leere entgegen, bei allem Ebenmaß der Gliederformen suchen wir umsonst in der Bewegung und im Antlitz der Hauptpersonen die Seele, den Schlüssel der Situation.« 75

Das beunruhigende Spannungsmoment, das Kaulbach mit Werthers >Eindringen< in die familiäre Atmosphäre und Geborgenheit des Raumes zur Darstellung bringt, haben weder Thausing noch Spielhagen erkannt. Doch blieb von letzterem nicht unbemerkt »dieses Paar im Vordergrunde, [...] wie sie sich, das todte Hottepferd und die lebendige Katze, so grimmig aus ihren Schielaugen anblicken!« 76 Dieses »Paar« im Dunkel der unteren linken Ecke steht in enger Beziehung zu dem Paar Werther und Lotte: wie dieser auf die Brotschneidende, schielt die Katze – gegenläufig – auf das Holzpferdchen, dem sie nichts anhaben kann. 77 Und noch einen verschlüsselten Hinweis auf die Beziehung Werther / Lotte gibt Kaulbach: der kleine Junge hinter Lottes Rücken, der als einziger den Betrachter anschaut und ihn so zum Mitwisser macht, greift nach der verbotenen Frucht. Auch Werther hebt schon die >gekrümmte< Rechte, um zuzugreifen: nach dem Brot? nach Lotte? 78

Sechsundsiebzig Jahre sind seit Chodowieckis Auswahl und erster Illustrierung der Brotschneideszene vergangen. Das anmutige Genrebild mit idyllischem Charakter – was neben Chodowieckis auch Nisles, Sonderlands und Kaulbachs frühe Fassung charakterisiert – hat sich verändert zum prächtigen >Ausstattungsgenre< mit deutlichen Hinweisen auf die Bedrohtheit dieser häuslichen Idylle. Werthers erste Begegnung mit Lotte weist sich in Kaulbachs 2. Version dem genauen Interpreten als Darstellung eines beginnenden Psychodramas aus: die spätere Entwicklung der Geschichte ist in dieser Szene schon sichtbar gemacht.

(b) Werther unter den Kindern

Illustriert wird folgende Textstelle 79:

> Vorgestern kam der Medikus hier aus der Stadt hinaus zum Amtmanne und fand mich auf der Erde unter Lottens Kindern, wie einige auf mir herumkrabelten, andere mich neckten und wie ich sie küzzelte, und ein grosses Geschrey mit ihnen verführte. Der Doktor, der eine sehr dogmatische Dratpuppe ist, [...] fand dieses unter der Würde eines gescheuten Menschen, das merkte ich an seiner Nase. Ich lies mich aber in nichts stören, lies ihn sehr vernünftige Sachen abhandeln, und baute den Kindern ihre Kartenhäuser wieder, die sie zerschlagen hatten. [...]

Die problematische Integration in die Familie

Abb. 6: Kupferstich von Leopold Beyer nach der Zeichnung von Heinrich Ramberg, 1831 80 (Ex. Bayer. Staatsbibliothek München)



»Dem Zug der Zeit nach kleinbürgerlicher Idylle folgend, hat Ramberg das Motiv neu in die Illustration aufgenommen.« 81 Von August Böttiger stammt die dem Kupfer beigegebene Bilderklärung 82:

Die Kinder um und auf dem am Zimmerboden liegenden und ihnen sich hingebenden Werther. Schalkheit und Muthwille, Täppigkeit und Trotz, schüchterne Neckerei der Kinder, und Werthers freundliches Kindseyn mit den Kindern, geben einen recht guten, nicht ganz bedeutungslosen, Abstich gegen den bemessenen Arzt, diese dogmatische, solches Spiel misbilligende Drahtpuppe unter der Thür, aus welcher die Aussicht auf Laube und Gartenthor sich bietet, während im Zimmer seitwärts das cypressenbekränzte Bildniß der seligen Mutter dem Ganzen einen freundlich ernsten Halt verleiht. Auch das zwischenkläffende und knurrende Lieblingshündchen des Künstlers verderbt hier nichts. [...]

Die Bildtradition, in der diese Szene steht, ist aufschlußreich für die Interpretation: der französische König Heinrich IV., im Spiel mit seinen Kindern, kriecht als Pferd – mit den Kindern auf dem Rücken – auf allen Vieren über den Fußboden, als ein Höfling eintritt. 83 Er kümmert sich nicht um den >Würdeverlust< – genausowenig wie Werther, der sich durch den Doktor »in nichts stören« läßt, um Kind unter Kindern zu sein.

Böttiger erkennt, 84 daß Werthers »scheinbar harm- und bewußtloses Spiel mit dem Kinderleben [...] freilich mehr schon eine Flucht vor jenem Grübeln und doch auch wieder eine Verlockung in ein [...] maasloses, vergebliches und verderbliches Sehnsüchteln ist«. Läßt sich Böttigers Argument des Kinderspiels als »Verlockung in ein Sehnsüchteln« dahin verstehen, daß Werther durch seine Regression erreichen möchte, daß Lotte als Mutter auch ihn zärtlich als Kind annimmt? Es gibt zahlreiche Textstellen im Roman, in denen Werther sich als Kind setzt: »Was man für ein Kind ist!« 85 »wenn ihr nicht werdet wie eines von diesen!« 86 Bei seiner ersten

Begegnung mit Lotte zeigte sie sich ihm in ihrer mütterlichen Funktion als liebevolle Nährerin der Kinder. Inzwischen ist er in ihre Familie integriert – als Kind, wie es scheint.

Das Bildnis der verstorbenen Mutter über der >Kinder<-Gruppe 87 macht deutlich, daß diese – in der Privatsphäre – unter mütterlichem Schutz stehen. Im simultan dargestellten Außenraum, dem Garten, verharrt isoliert der Doktor mit seinem Stock – als Repräsentant des vernünftigen Mann-Vaters, der seine Würde höher schätzt als kindliche Lust. 88

Werther als Nebenfigur eines humoristischen Genrestücks

Abb. 7: Stahlstich von Julius Nisle, 1840 (vgl. Abb. 2)



In Nisles sehr biedermeierlicher Darstellung 89 erfährt dieses Motiv eine humoristische Ausschmückung. Werther liegt auf dem Boden eines mit sechs Kindern, Eichhörnchen und vielerlei Spielzeug angefüllten Zimmers. Er »küzzelt« gerade das Kleinste, während ein Bub auf ihm reitet; wie das kleine Mädchen rechts blicken beide amüsiert auf den Bruder, der sich mit Zipfelmütze und Morgenrock als >Philister<, verkleidet hat und mit einer Rute droht. Hinter ihm 90 öffnet eben der Doktor die Türe 91 und sieht indigniert auf sein Zerrbild en miniature. Die zwei Mädchen hinter Werther sind so in ihr Puppenspiel vertieft, daß sie nichts von allem bemerken.

Nisle schmückt die schon im Text malerische Szene detailfreudig aus, so daß die vorgegebenen bildhaften Momente mit teils humoristischen, teils gemütvollen Elementen überformt werden. Durch die Transponierung der Szene in die Biedermeierzeit aktualisiert er sie für den zeitgenössischen Betrachter.

Anders als bei Ramberg ist Werther hier durch die Komposition zur Nebenfigur geworden. Aus dem Zentrum des Bildes 92 ist er nach links gerückt; Hauptfigur ist der kleine Philister, 93 zu dem die Blicke führen. Werther unter den Kindern ist zum humoristischen Genrebild geworden, bei dem der zugrunde liegende Text, da er nicht mehr in seinen Bezügen verstanden wird, nur noch den Stoff liefert.

Werther unter den Kindern: der Außenseiter ist im bürgerlichen Heim integriert, allerdings in der schwierigen Rolle des Kindes – oder die Szene wird überhaupt als Genremotiv mißverstanden.

(c) Lotte am Klavier oder die Macht der Musik

Illustriert wird die folgende Textstelle: 94

> [...] Heut sas ich bey ihr- sas, sie spielte auf ihrem Clavier, manchfaltige Melodien und all den Ausdruk! all! all! – Was willst du? – Ihr Schwestergen puzte ihre Puppe auf meinem Knie. Mir kamen die Thränen in die Augen. Ich neigte mich und ihr Trauring fiel mir in's Gesicht – Meine Thränen flossen – Und auf einmal fiel sie in die alte himmelsüsse Melodie ein, so auf einmal, und mir durch die Seele gehn ein Trostgefühl und eine Erinnerung all des Vergangenen, all der Zeiten, da ich das Lied gehört, all der düstern Zwischenräume des Verdrusses, der fehlgeschlagenen Hoffnungen, und dann – Ich gieng in der Stube auf und nieder, mein Herz erstikte unter all dem. Um Gottes Willen, sagt ich mit einem heftigen Ausbruch hin gegen sie fahrend, um Gottes Willen hören sie auf. Sie hielt, und sah mich starr an. Werther, sagte sie, mit einem Lächeln, das mir durch die Seele gieng, Werther, sie sind sehr krank, ihre Lieblingsgerichte widerstehen ihnen. Gehen sie! [...]

Die Sänftigung des Schwermütigen

Abb. 8: Kupferstich von Friedrich Rosmäsler nach Joh. Heinrich Ramberg, 1831 95 (Ex. Bayer. Staatsbibliothek München)



Dieses schon früh 96 in die Wertherikonographie eingeführte Motiv der klavierspielenden Lotte wurde von Ramberg bereits vorher gestaltet. 97 August Böttiger liefert zur 2.Fassung folgende Erklärung 98:

Indeß Lotte seelenvoll eine alte himmelsüße Melodie spielt, wie um den dumpf Brütenden zu trösten, steigern sich die Zeichen seiner Seelenkrankheit durch den Anblick ihres Trauringes und wie in eine schreiende Dissonanz verkehrt tritt selbst jene Harmonie in sein Herz. Nur das Kind puppt harmlos auf seinem Knie, und wie für dieses sein Schmerz, so ist für ihn dessen Harmlosigkeit, die ihm früher wohl zu Herzen ging, nicht vorhanden. Das Bild des wilde Thiere durch sein Spiel herbeizaubernden Orpheus an der Wand ist nicht bedeutungslos. Figuren und Köpfe sind hier leicht die gelungensten und kaum bedurfte es des am Puppenkleid zerrenden Hündchens, den Ausdruck des Bildes zu erhöhen. [...]

Wieder gibt Böttiger über die Bilderklärung hinaus Hinweise für die Interpretation der Szene: das Bild an der rechten Wand des >über-Eck< gestellten Zimmers 99 zeigt den »wilde Thiere durch sein Spiel herbeizaubernden Orpheus«. Doch Orpheus vermag mehr: das die Macht der Musik versinnbildlichende Motiv der von Orpheus bezauberten Tiere ist »auch im Sinne der beliebten Schilderungen des paradiesischen Friedenszustandes 100 zwischen reißenden und zahmen Tieren ausgebaut worden«. 101 Lotte kann Werther, der mit zerwühltem Haar in der Pose des Schwermütigen 102 hinter ihr sitzt, durch ihr »himmelsüßes« Spiel nicht mehr sänftigen: der paradiesische Friedenszustand geht zu Ende. Noch wenige Tage zuvor 103 vermochte Lotte durch ihr Klavierspiel und Gesang Werthers Gefühl sympathetisch zu erregen 104 – nun versagt die »Sprache der Menschheit« (Gluck)105 in ihrer Gemeinschaft stiftenden, psychagogischen Funktion.

Die von Böttiger bemerkte veränderte Haltung Werthers zu dem auf seinen Knien spielenden Kind, für das er keinerlei Aufmerksamkeit zeigt, drückt sein gewandeltes Gefühl für Lotte aus: er ist nicht mehr das Kind unter Kindern (vgl. Abb. 6, 7), das sich ihre mütterliche Zuneigung ersehnt. Er ist der leidenschaftlich Liebende – sie die unerreichbar Geliebte, von der er träumt, 106 die er als seine Frau imaginiert 107 und von der er sagt, »daß sie einen Gift bereitet, der mich und sie zu Grunde richten wird«. 108 So ist verständlich, daß der Schwermütige durch die Musik nicht befriedet wird. 109

»Werther, sie sind sehr krank [...] Gehen sie!«

Abb. 9: Radierung von Tony Johannot, 1844 110

(Ex. Bayer. Staatsbibliothek München)



Johannot wählt wie häufig einen neuen, in keiner Bildtradition stehenden Moment zur Illustrierung der Klavierszene. An die vordere Bildkante gerückt, in diffuser, die Raumsituation bewußt verunklärender Beleuchtung 111 zeigt die Komposition Lotte am Klavier, die eben ihr Spiel unterbricht und sich Werther zuwendet. Dieser, ein >Gebrochener<, steht hinter ihr und blickt auf sie nieder. 112 Daneben spielt auf einem Sessel das »Schwestergen« selbstvergessen mit ihrer Puppe.

Johannot stellt den psychologischen Höhepunkt der Szene dar: Werther, durch die Musik aufgewühlt und nicht getröstet, »gieng in der Stube auf und nieder«, bis er – an der Qual seines Herzens erstickend – die empfindsame Hausmusik unterbrach. Musik ist für Lotte eine »Zuflucht«, 113 die ihr ein erotisches Spiel in der Besänftigung und Aufreizung der Begierden erlaubt. Dieses »Musikalisch-Erotische« in seiner »sinnlichen Unmittelbarkeit« 114 wird für Werther zur bedrohenden Macht. Lotte, die sich als >Sehnsuchtsobjekt< weiß, sieht in ihm den Schwermütigen, den sie zu >bannen< vermag:

Sie hielt, und sah mich starr an. Werther, sagte sie, mit einem Lächeln, das mir durch die Seele gieng, Werther, sie sind sehr krank [...]. Gehen sie!

Damit hört das Spiel indes nicht auf, nur das Medium wechselt: An die Stelle der Musik tritt die Literatur. Sie schafft den Distanzraum, in dem Werther seine Sinnlichkeit zu reflektieren und die Situation zu transzendieren vermag. Die *Ossian*-Lektüreszene als Psychodrama der >zukünftig verlorenen Geliebten< korrespondiert der Klavierszene.

Johannots Komposition ist ohne Kenntnis der beiden Sätze, die sie illustriert, nicht zu verstehen. Es ist keine Genreszene, die sich als Wandschmuck eignet, d.h. eine alltägliche und darum allgemein verständliche Situation darstellt. Die Komposition schildert keine Handlung, sondern die Stimmung und emotionale Bezogenheit des Paares in einem bestimmten Augenblick: sie gibt – in Johannots emotional-imaginativem Nachvollzug – dem subjektiven Gefühl Werthers und Lottes Ausdruck. 115

2.2. Bildprogramm II: Literatur und Lektüre im Werther und >Wertherfieber<

(a) Einstimmung durch Literatur

Porträt Werthers

Abb. 10: Werther, Stahlstich von Lazarus G. Sichling nach Friedrich Pecht, 1864 116 (Ex. Privatbesitz)



Illustriert werden folgende, von Pecht kombinierte Textstellen: 117

> Da ist gleich vor dem Orte ein Brunn', ein Brunn', an den ich gebannt bin wie Melusine mit ihren Schwestern. Du gehst einen kleinen Hügel hinunter, und findest dich vor einem Gewölbe, [...] wo unten das klarste Wasser aus Marmorfelsen quillt. Das Mäuergen, das oben umher die Einfassung macht, die hohen Bäume, die den Platz rings umher bedecken, die Kühle des Orts, das hat alles so was anzügliches, was schauerliches. Es vergeht kein Tag, daß ich nicht eine Stunde da sizze. – [...] ich brauche Wiegengesang, und den hab ich in seiner Fülle gefunden in meinem Homer. Wie oft lull ich mein empörendes Blut zur Ruhe [...].

»Das Motiv des auf das Land zurückgezogenen, [...] ausruhenden Menschen ist – wie in der Literatur – in der Buchillustration [seit dem] letzten Drittel des 18. Jahrhunderts verbreitet. Das Buch und die Lektüre gehören häufig dazu.« 118 In die Wertherikonographie führte für die Buchgraphik als erster Friedrich Pecht das Motiv der einsamen Lektüre Werthers am Brunnen ein: 119

In dieser angenehmen Beschäftigung mit sich selber, in dieser zwecklosen Träumerei, die einem jungen Mädchen allenfalls ebenso hübsch ansteht, als einem Mann schlecht, hat denn auch der Künstler 120 ihn [Werther] dargestellt, wie er den Homer am Brunnen liest [...]. Natürlich suchte der Künstler das Weichliche, Gefühlige, Schwärmerische des Charakters herauszukehren, dachte sich ihn blond und rosig von Teint, mit Händen, die die schnöde rauhe Arbeit immer abschreckt. 121

Pecht deutet »einen Schwächling wie Werther, der sich eines beliebigen Unterrocks halber eine Kugel durch den Kopf schiesst«, 122 als unmännlichen egozentrischen Schmarotzer der Gesellschaft, der »überhaupt nicht dazu kommt irgendetwas zu thun, als im Wirthsgarten Erbsen auszuhülsen. Ein Mann ist aber nur so viel werth, als er thut.« 123 Für einen Untätigen »ist nichts natürlicher, als dass in der Leere dasjenige Gefühl allein und übermäßig Platz nimmt, welches in der Seele des thätigen Mannes immer nur die zweite Stelle behaupten kann, [...] dass die Liebe dann für Werther ein Fluch wird, wie sie für jeden anderen ein Segen ist«. 124 Pecht zeichnet Werther in Bild und Text negativ. Er – ein selbstbewußter, arbeitsamer Bürger seiner Zeit – hatte kein Verständnis für solch einen in realitätsabgewandter Selbstbezogenheit lebenden, »schwachen Charakter«. 125 Die »gewaltige Wirkung des Buchs« («Markstein einer Culturepoche«) ist ihm »Beweis«: »Das Deutschland, oder vielmehr das Europa, das durch den >Werther< in Bewegung gesetzt wurde, war durch und durch krank.« 126

Pechts Komposition steht in der Tradition der Einsiedlerdarstellungen in der Landschaft, 127 die als Attribut häufig ein Buch verwenden. Es handelt sich aber nicht nur um die Säkularisierung des Einsiedlermotivs, 128 sondern deutlich zeigt sich die Ableitung vom Bildtypus der büßenden Magdalena. 129 Hier in dieser Wertherillustration ist das Buch allerdings »nicht mehr topischer Bestandteil der dargestellten Figur, sondern wichtiges Merkmal einer charakteristischen Lektüresituation« 130 im Freien.

Werther imaginiert, am Brunnen sitzend, die biblischen patriarchalen Zeiten, »wie sie alle die Altväter am Brunnen Bekanntschaft machen und freyen«. 131 Er liest den »Wiegengesang« des Homer 132, und im Genuß der »Züge patriarchalen Lebens« 133 in Wahlheim einige Wochen später interpretiert er Odysseus:

Und so sehnt sich der unruhigste Vagabund zuletzt wieder nach seinem Vaterlande, und findet in seiner Hütte, an der Brust seiner Gattin, in dem Kreise seiner Kinder und der Geschäfte zu ihrer Erhaltung, all die Wonne, die er in der weiten öden Welt vergebens suchte.

Werther formuliert seine Wünsche nach familialer Einbindung über das Medium der Literatur. Er besetzt projektiv die Literatur mit subjektiven Wunschbildern und umgekehrt die Realität mit Projektionen aus der Literatur.

Porträt Lottes

Abb. 11: Lotte, Stahlstich von Conrad Geyer nach Friedrich Pecht, 1864 134 (Ex. Privatbesitz)



Illustriert wird folgende Textstelle 135:

> [...] Wir traten an's Fenster, es donnerte abseitwärts und der herrliche Regen säuselte auf das Land, und der erquickendste Wohlgeruch stieg in aller Fülle einer warmen Luft zu uns auf. Sie stand auf ihrem Ellenbogen gestützt und ihr Blik durchdrang die Gegend, sie sah gen Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge thränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte – Klopstock!

Pecht wählte für die Darstellung »der weltberühmten Amtmannstochter, die [...] bestimmt war, durch ihre Reize so viel Unglück anzurichten«, 136 jenen gefühlvollen Moment der Ballnacht nach dem Gewitter, ehe Lotte die Klopstock-»Loosung« über Werther »ausgoß«, um mit ihm die erwartete empfindsame Verschmelzung zu erleben durch ein »gemeinsam literarisch angeeignetes Seelengeschehen«. 137 In Pechts Komposition zwingt Lotte den Betrachter zur Identifikation mit Werther, an dessen Platz er steht, dem sie sich zuwendet – auf das fortziehende Gewitter weisend – und den sie durch die Klopstock-Parole zum Eintritt in die Seelengemeinschaft auffordert.

Pechts Goethe-Galerie repräsentiert einen im 19. Jahrhundert neu entstandenen Typus der Literaturillustrationen in graphischen Folgen: Haupt- und Nebenfiguren aus dem Gesamtwerk eines Dichters werden aus dem Textgeschehen gelöst und als >Charakterbilder< in Porträts vorgestellt. Vorbildhaft könnten die »Byron-Beauties« der Brüder Finden, London 1834, die »Beauties« aus Walter Scotts Romanen und ähnliches sein; 138 Pecht nimmt in seine Goethe-, Schiller- und Lessinggalerien allerdings auch Männerporträts auf. Er möchte mit seinen Bildnissen »die Phantasie des Beschauers anregen [...], sich die ganze Schönheit jener idealisierten Charaktere wieder zu vergegenwärtigen«, 139 und bekennt sich zu seiner ganz individuellen Deutung der Werke und Personen.

Pecht machte die Erfahrung, daß ihm »die Personen förmlich lebendig wurden, und er ganz vergass, dass es blos Geschöpfe des Dichters seien, dass er sie liebte, sie hasste, so warm schien ihr Blut in den Adern zu schlagen [...]. Und weil sie ihm mit so unmittelbarer Gewalt aufstiegen, so hat er sie auch so gegeben, ganz individuell, wie sie ihm kamen; jedoch mit irgendeiner persönlichen Erinnerung [...] verknüpft, hatten sich die Figuren des Dichters doch so untrennbar unter die übrigen gemischt, die ihm ein ziemlich reiches Leben vorgeführt, hatten sie sogar unvermerkt die Gestalt, die Züge dieser oder jener ihm wirklich einst begegneten Personen angenommen. [...] der Verfasser hat ein gutes Stück Selbsterlebtes, Selbstempfundenes hineingebracht.« 140 Goethes literarische Gestalten, Werther und Lotte, sind für Pecht Projektionsfiguren geworden, die er mit Eigenem individuell füllt.

(b) Das Buch als Verführer 141

Voranstellen möchte ich eine Textstelle aus Dantes *Divina Commedia*, in der die *Ossian*-Lektüre- und Liebesszene vorgebildet ist, beide Male ist das Buch der unmittelbare Anlaß verbotener Leidenschaft. 142 Im zweiten Kreis der Hölle, in dem die Wollüstigen büßen, begegnet Dante Francesca und Paolo und fragt diese: 143

> Francisca, [...] sage mir, an welchen Merkmaalen und auf welche Art gab euch die Liebe zur Zeit eurer sanften Seufzer die zweifelhaften Begierden zu erkennen? Sie versetzte: [...] wenn du so viel Verlangen hast, den ersten Ursprung unserer Liebe zu wissen, so vernimm, was Worte, mit Thränen unterbrochen, dir werden erklären können. Wir lasen an einem Tage zum Zeitvertreib in Lanzelots Geschichte, wie ihn die Liebe bezwungen. Wir waren allein, und ohne etwas Uebels zu argwöhnen. In der Empfindung über dasjenige, was wir lasen, begegneten unsere Blicke sich öfters einander, und unsere Wangen veränderten die Farbe. Aber nur ein Augenblick war es, der uns überwand. Als wir lasen, wie das erwünschte Lächeln der Schönen von einem so großen Liebhaber geküßt wurde, so küßte dieser, der niemals mehr von mir wird getrennet werden, ganz zitternd meine Lippen. Das Buch und sein Verfasser waren die Unterhändler unserer Liebe.

Dantes Frage ist auch an Werther und Lotte zu richten, und ihre Antwort lautet ebenfalls: das Buch war der Unterhändler (Kuppler) unserer Liebe. Dante wurde nach langer Vergessenheit im 18. Jahrhundert wiederentdeckt in England, Deutschland und der Schweiz. Den entscheidenden Hinweis auf diese Szene könnte Goethe durch Johann Jakob Bodmer erhalten haben. 144 Doch zeigt die Wertherszene grundlegende Unterschiede zu ihrem möglichen Vorbild. Die durch die Lektüre ausgelöste Liebesszene zwischen Werther und Lotte endigt nicht mit dem so berühmt gewordenen, vielsagenden Schlußvers Francescas: »Quel giorno più non vi leggemo avante«, und es fehlt die Ermordung der beiden Liebenden durch den eifersüchtigen Ehemann. Die Sühnung ihrer Sünde übernimmt Werther allein. 145

Ein anderes, zeitlich näher liegendes Vorbild, in der zweisame Lektüre unmittelbarer Anlaß der Liebesäußerung ist, könnte für Goethe eine Stelle aus den *Briefe[n] der Mi Lady Juliane Catesby* der Madame Riccoboni (deutsch 176o) 146 gewesen sein. Lady Catesby schildert ihre Liebe zu Mi Lord Oßery:

Indem wir einmal eine Begebenheit lasen, die sehr rührend, und von zweyen Personen handelte, die sich zärtlich liebten, und die man grausamer Weise von einander trennte: so fiel das Buch aus der Hand, unsere Thränen vermischten sich; und da wir uns beyde [...] starr und schüchtern ansahen: so schlug er einen Arm um mich, als wenn er mich halten wollte. Ich neigte mich gegen ihn; wir brachen zu gleicher Zeit das Stillschweigen, und ruften zusammen aus: Ach, wie unglücklich waren sie nicht! [Es folgt die Liebeserklärung.]

Besonders das rührselige Sichfinden über dem Unglück anderer, mit denen man sich identifiziert, ist der Goethe- und der Riccoboni-Szene gemeinsam. »An welchen Merkmaalen und auf welche Art« Werther und Lotte »die zweifelhaften Begierden« erkannten, d.h. wie die *Ossian*-Lektüre zum >Verführer< der beiden seit Wochen in höchster Gefühlsüberspanntheit Lebenden wurde, das schildert der Herausgeber in der »Geschichte der lezten merkwürdigen Tage unsers Freundes«. 147

Als Werther, zum Sterben entschlossen, 148 zu Lotte geht, um Abschied von der Ahnungslosen, über seinen Besuch Verwirrten 149 zu nehmen, setzt sich diese nach einiger Zeit, im »Gefühl ihrer Unschuld«, »gelassen zu Werthern auf's Canapee« und bittet ihn, seine »Uebersezzung einiger Gesänge Ossians« ihr vorzulesen. »Er lächelte, holte die Lieder, ein Schauer überfiel ihn, als er sie in die Hand nahm, und die Augen stunden ihm voll Thränen, als er hinein sah, [...] und las.« 150

Diese Szene, wie Werther mit Lotte auf dem Canapee sitzt und ihr vorliest, wurde meines Wissens nie illustriert. Darstellungen gibt es von vier sich nacheinander abspielenden dramatischeren Momenten:

die erste Unterbrechung der Lektüre durch Lottes Weinen, 151

die Kußszene nach Abbruch des Vorlesens, 152

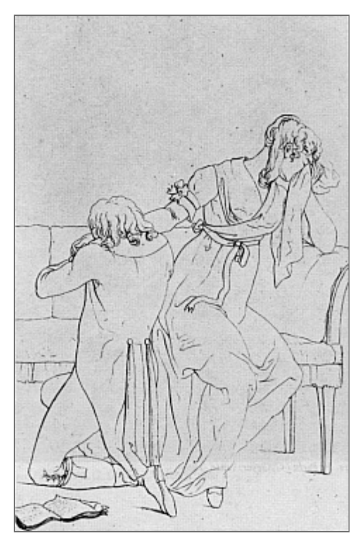
Lotte entzieht sich Werther,

Lottes Flucht. 153

Lotte unterbricht die Ossian-Lektüre

Abb. 12: Umrißstichvon Vincenz Raimund Grüner, Wien 1809 154

(Ex. Österreichische Nationalbibliothek Wien)



Illustriert wird folgende Textstelle: 155

> [...] Ein Strohm von Thränen, der aus Lottens Augen brach und ihrem gepreßten Herzen Luft machte, hemmte Werthers Gesang, er warf das Papier hin, und faßte ihre Hand und weinte die bittersten Thränen. Lotte ruhte auf der andern und verbarg ihre Augen in's Schnupftuch, die Bewegung beyder war fürchterlich. Sie fühlten ihr eigenes Elend in dem Schiksal der Edlen, fühlten es zusammen, und ihre Thränen vereinigten sie. Die Lippen und Augen Werthers glühten an Lottens Arme, ein Schauer überfiel sie, sie wollte sich entfernen und es lag all der Schmerz, der Antheil betäubend wie Bley auf ihr. [...]

Grüner illustriert die Szene äußerst textgetreu. Das Canapee steht parallel zum Bildrand in der vorderen Hälfte des Blattes, füllt dessen ganze Breite und riegelt den völlig neutralen Bildraum nach hinten ab; dadurch wird die Szene wie in einer Nahaufnahme dem Betrachter vorgestellt. Lotte sitzt rechts in der Sofaecke, den Arm auf die Lehne stützend und ins Schnupftuch weinend; 156 ihre andere Hand hält der links neben ihr knieende, dem Betrachter den Rücken weisende Werther,157 dessen »Lippen und Augen [...] an Lottens Arme« glühen. Beide tragen ihr berühmt gewordenes >Kostüm<: Lotte das schlichte, schleifenverzierte Kleid, Werther Kniehosen, Frack und Stiefel. Das Ossian-Manuskript hat Werther von sich geworfen. Links in der vorderen Ecke liegt es aufgeblättert, auch kompositionell – durch die Diagonallage – die Harmonie störend.

Grüner, den nur seine zahlreichen Goethe-Illustrationen und -Briefe der Nachwelt interessant machten, 158 gibt keine Interpretation der Textstelle. Klassizistischer Doktrin folgend, schildert er keinen bewegten Szenenablauf, sondern zeichnet mit sparsamen Umrißlinien in harmonischer Komposition den durch das Buch ausgelösten trauervollen >Zustand&l6; des stilisierten und in posierender Stellung erstarrten Paares.

Kußszene mit Werthers Porträt

Abb. 13: Werther, Kupferstich von Daniel Berger nach Nikolaus Daniel Chodowiecki, 1775 (Ex. Goethe-Museum, Düsseldorf)



Illustriert wird folgende Textstelle: 159

> [...] Die ganze Gewalt dieser Worte fiel über den Unglüklichen, er warf sich vor Lotten nieder in der vollen Verzweiflung, faßte ihre Hände, drukte sie in seine Augen, wider seine Stirn, und ihr schien eine Ahndung seines schröklichen Vorhabens durch die Seele zu fliegen. Ihre Sinnen verwirrten sich, sie drukte seine Hände, drukte sie wider ihre Brust, neigte sich mit einer wehmüthigen Bewegung zu ihm, und ihre glühenden Wangen berührten sich. Die Welt vergieng ihnen, er schlang seine Arme um sie her, preßte sie an seine Brust, und dekte ihre zitternde stammelnde Lippen mit wüthenden Küssen. [...] [Hervorhebung J. A.].

Das Titelkupfer (Gegenstück zur »Lotte« im Himburgischen Nachdruck 1775 160) zeigt in einer Steinfassung Werthers Idealporträt im verzierten Medaillon. Die darunter gegebene bühnenhafte Miniaturszene spielt in der rechten, hinteren Ecke eines schmalen Raumes, dessen Breite ein großes, hochlehniges Canapee einnimmt, das links von einem Fauteuil und rechts von einem Tischchen gerahmt wird; die Ecke betont die Intimität des Geschehens, das ausladende Sofa lädt zu galanten Fantasien ein. Im Zentrum des Bildes sieht man das junge Paar im leidenschaftlichen Kuß vereint. Es ist der kurze Augenblick der beidseitigen Hingabe, der Moment der Ruhe vor dem Bewußtwerden der Bedeutung dieser >Tat<. 161 Werther, links vor Lotte knieend, umschlingt diese, sie mit seiner Rechten zu und an sich ziehend: so erreicht Chodowiecki, daß Werthers fordernde Leidenschaft wie auch Lottes mehr passiv-zögernde Hingabe sichtbar werden. Werther wird dadurch kenntlich als der die Situation Bestimmende; Lotte wird sogleich aus diesem sinnenverwirrenden >Traum< erwachen, ihre Hand wird Werther abwehrend vor die Brust stoßen, ehe sie aufspringt. 162

Die sparsamen Requisiten sind beispielhaft für Chodowieckis geniale Ökonomie bei der Schilderung von Handlung und Stimmung einer Szene. Werthers Hut 163 auf dem Sessel zeigt an, daß er als Gast zu raschem Besuch gekommen ist. Das Schnupftuch in Lottes ausgestreckter Rechten verweist auf die vorangegangene bewegte Tränenszene mit erster Lektüreunterbrechung. 164 Das Buch – corpus delicti wie delectans – ist bei der Umarmung aus Werthers linker Hand geglitten und liegt nun aufgeschlagen und auffällig an der vorderen >Zimmerkante<. 165 Die zwei vorn auf dem Tischchen brennenden Kerzen dienen nicht nur der Zeitbestimmung (Abend) und der effektvollen Beleuchtung der Szene; sie symbolisieren die gleichmäßig und stark brennende Liebe der beiden. 166 Werthers und Lottes Leidenschaft stehen in diesem Moment in Flammen.

Chodowieckis Wahl dieses – bei innerer Aufgewühltheit – äußerlich ruhigen, >positiven< Momentes der Liebesszene wurde selten wieder aufgegriffen, obwohl z.B. die Aquarellkopie eines Stammbuchblattes für die Beliebtheit dieser Darstellung zeugt. 167 Julius Nisles Illustration von 1840 168 verwischt das bei Chodowiecki anklingende Motiv der beidseitigen Leidenschaft durch erzählerische Züge (detaillierte Ausführung des Interieurs und der Personen mit betont biedermeierlichem Charakter). Seine Darstellung verwandelt die Literaturillustration in eine selbständige bürgerliche Liebespaaridylle 169; der Wandel von der meditativen zur narrativen Behandlung eines Textes wird auch hier 170 wieder sichtbar.

Lotte entzieht sich Werthers Umarmung

Abb. 14: Werther! cria-t-elle d'une voix étouffée. – Kupferstich von Francois Marie Isodore Quéverdo, 1793 171 (Ex. Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt/M.)



Illustriert wird folgende Textstelle: 172

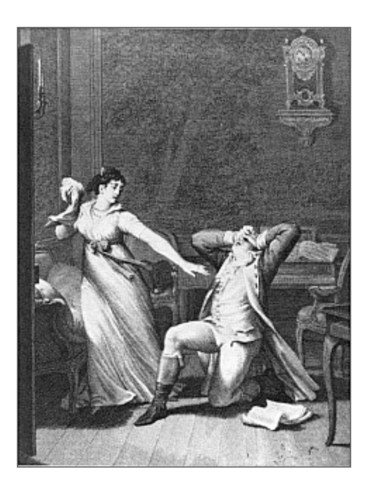
> [...] Werther! rief sie mit erstikter Stimme sich abwendend, Werther! und drükte mit schwacher Hand seine Brust von der ihrigen! Werther! rief sie mit dem gefaßten Tone des edelsten Gefühls; er widerstund nicht, lies sie aus seinen Armen [...].

Quéverdo, ein beliebter französischer Stecher galanter Genreszenen, veranschaulicht in seiner *Werther*-Illustration die leicht laszive Erotik des späten Rokoko. Er übernimmt den Bildtypus der stürmischen Liebeswerbung (hier in der abgedunkelten Ecke eines wohlausgestatteten Innenraums), wo eine tiefdecolletierte, etwas derangierte junge Dame verzweifelt versucht, sich aus der leidenschaftlichen Umarmung ihres Kavaliers zu lösen. Das affektierte Sich-Sträuben dieser reich und kokett gekleideten Lotte erhöht den pikanten Reiz dieser Verführungsszene. Fehl am Platze scheint hier das über Lotte hängende Porträt der verstorbenen Mutter als mahnender Wächterin der Tugend ihrer Tochter, 173 wie auch *Ossian*-Gesänge als Lektüre dieses Paares wenig wahrscheinlich sind. 174

Quéverdos Darstellung zeigt eine von Goethes Text unabhängige galante Szene, die als Beispiel für die bis ins 19. Jahrhundert gerne rokokoisierende französische Illustrationskunst – speziell bei erotischen Themen und Motiven – stehen soll.

Lottes Flucht

Abb. 15: C'est pour la dernière fois, Werther, vous ne me reverrez jamais. – Kupferstich von Jean Blaise Simonet nach Jean Michel Moreau le Jeune, 1809 175 (Ex. Goethe-Museum, Düsseldorf)



Illustriert wird folgende Textstelle: 176

> [Werther ließ Lotte aus seinen Armen] und warf sich unsinnig vor sie hin. Sie riß sich auf, und in ängstlicher Verwirrung, bebend zwischen Liebe und Zorn sagte sie: Das ist das leztemal! Werther! Sie sehn mich nicht wieder. Und mit dem vollsten Blik der Liebe auf den Elenden eilte sie in's Nebenzimmer [...].

Moreau zeigt in seiner textnahen Darstellung das Paar in der linken hinteren Ecke eines hohen, mit Möbeln angefüllten Zimmers. Rückwärts verweist die Uhr auf die fünfte Stunde, in der sich das >Drama< abspielt; das Klavier erinnert an die vorangegangene Szene, als die Musik in Werther eine ähnlich leidenschaftliche Stimmung auslöste wie nun die *Ossian*-Lektüre in beiden. Das Canapee steht an der linken Wand und wird halb verdeckt von der geöffneten Türe, durch die Lotte sogleich das Zimmer und Werther auf immer verlassen wird. Lottes weich fließendes Empiregewand mit Busenschleife verrät die heftige Bewegung, mit der sie sich soeben vom Sofa >aufriß< und nun – mit pathetisch-abweisender Geste der Linken gegen Werther und dem Schnupftuch in der erhobenen Rechten – zur Flucht wendet, einen schmerzlichen Bück auf Werther zurückwerfend. 177 Dieser kniet – in theatralischer Gebärde die Hände über den Augen verschränkt – in der Zimmermitte, ein Bild des beschämten, verzweiflungsvollen Jammers. 178 Das aufgeblätterte *Ossian*-Manuskript liegt rechts von ihm auf dem Parkett: Lottes Abwehrgeste gegen den >Verführer< lenkt den Blick auf dessen Medium. Die auf die szenenbedeutsamen Punkte (Personen, Manuskript, Sofaecke) beschränkte Beleuchtung erhöht den bühnenartigen Effekt der Darstellung.

Moreau war neben J. Duplessi-Bertaux 179 in seinen späteren Jahren der typische und vielbeschäftigte Illustrator der französischen Revolution und des napoleonischen Kaiserreichs. Seine *Werther*-Illustration zeigt die Merkmale des Revolutionsklassizismus: Wahl eines dramatischen Momentes als Bildvorwurf, übersteigerte Pathetik im Ausdrucksgestus der Figuren – wodurch eine theatralische >Aufladung< von Gehalt und Stimmung einer Szene erreicht wird – und effektvolle Beleuchtung. Die letzte Begegnung, die Trennung von Werther und Lotte ist zur wirkungsvoll inszenierten Bühnenszene geworden.

Lottes Flucht bildet den dramatischen Schlußpunkt der vierteiligen Bildsequenz der Rührung-Kuß-Abschiedsszene im *Werther*; sie ermöglicht die bewegteste, wenn auch nicht bewegendste Szenengestaltung und ist das am häufigsten illustrierte Motiv. 180 Im Vergleich aller Illustrationen der letzten Begegnung wird eine Tendenz sichtbar: Die anfangs bei der Liebesszene textgetreu leidenschaftlich beteiligte Lotte (vgl. die Darstellung der Kußszene bei Chodowiecki, Abb. 13)181 wird zu einer die Leidenschaft abwehrenden, sittlich empörten Frauengestalt umgedeutet, die sich durch Flucht den Nachstellungen des Verführers Werther entzieht. 182

(c) Lektüre im Werther-Kult und >Wertherfieber<

Lotte an Werthers Grab

Abb. 16: Kupferstich nach John Raphael Smith's Großgraphik von 1783 183 (Ex. Goethe-Museum, Düsseldorf)



»Die Darstellung kann sich nur auf eine indirekte Schilderung bei Goethe berufen. In der Vorwegnahme sieht Werther die Vision seines eigenen Grabes«, 184 bzw. beschreibt er in seinem Abschiedsbrief an Lotte – besorgt um seine künftige Ruhestätte und sein künftiges Andenken – für sein Grabmal einen imaginären Ort, »der einer antiken Sitte folgend zu einem Topos in Kunst und Dichtung geworden ist« 185 und den die Illustration berücksichtigt 186:

[...] Auf dem Kirchhofe sind zwey Lindenbäume, hinten im Ekke nach dem Felde zu, dort wünsch ich zu ruhen. [...] Ach ich wollte, ihr begrübt mich am Wege, oder im einsamen Thale, daß Priester und Levite vor dem bezeichnenden Steine sich segnend vorüberging, und der Samariter eine Thräne weinte. [...]

Eine verzierte Urne im antikischen Stil, mit Werthers Namenszug, steht links unter einer Trauerweide auf einem Steinsockel. Lotte – das schlichte Kleid mit Busenschleife halb unter einem Umhang, das Haar unterm großen Hut verborgen – ist eben von einer einfachen Ruhebank vor einigen Bäumen rechts aufgestanden und hat ein noch geöffnetes Buch, 187 in dem sie an diesem stillen Orte las, sinken lassen. Wehmutsvoll blickt sie auf die Urne und überläßt sich ihren Erinnerungen, die augenscheinlich durch die Lektüre geweckt worden sind. 188

Lotte an Werthers Grab ist eines der Kernmotive der früh in England entwickelten *Werther*-Darstellungen 189 und wurde auch auf dem Kontinent eines der bevorzugten Dokumente des *Werther*-Kultes. Das Motiv gehört zur Gruppe der Freundschafts- und Gedächtnisbilder. Lankheit 190 erwähnt *Werther*-Gedenkbilder unter den frühesten Freundschaftsbildern und betont ihre Bedeutung für die Genese dieses sentimentalen Bildtypus. Zu erklären sind Entstehung und Beliebtheit des Motivs aus dem empfindsamen Freundschafts- und Gedächtniskult der Zeit. Die Darstellung diente als bildhafter >Auslöser< melancholischer Gefühle und ermöglichte dem empfindsamen Betrachter die gesuchte Identifikation auf zweierlei Weise: mit Werther, dem unglücklich Liebenden und nun beweinten Toten, und mit der um ihn trauernden Lotte, der die Liebe zu ihm aus gesellschaftlichen Gründen verwehrt war. 191

Eine Gesellschaft im Park bei der Werther-Lektüre

Abb. 17: Radierung von Balthasar Anton Duncker, 1775 192

(Ex. Stadt- u. Universitätsbibliothek Bern)



»Daß eine in einen Roman eingefügte Vignette die Lektüre des Romans selbst zum Gegenstand hat« – wie diese Darstellung der *Werther*-Lektüre – »ist ein seltener Fall.« 193 Bereits ein Jahr nach Erscheinen des Romans führt Duncker in seiner Schlußvignette zur ersten schweizer *Werther*-Ausgabe die unterschiedlichen Rezeptionsweisen am Beispiel einer gemischten Gesellschaft vor Augen. Um eine Parkbank haben sich mehrere höfisch geputzte Personen samt einer jungen Vorleserin geschart, man lauscht mit unterschiedlicher Teilnahme dem Vortrag aus *Werthers Leiden*: 194

Eine ältere Dame führt gerührt ihr Schnupftuch an die Augen; ein junger Kavalier lümmelt sich ungezwungen zu ihrer Linken und spielt mit seinem Hund, während ein zweiter der Gesellschaft den Rücken kehrt und die >Natur< beobachtet. 195 Zwischen Bank und Gebüsch vertreibt sich ein ältliches Paar – sie scheinheilig-betrübt, er lüstern-neckisch « halb versteckt die Zeit. 196 Das kleine Mädchen links außen veranschaulicht mit theatralischer Komik die Wertherhandlung; sie, eine Lotte en miniature, ersticht ihre Puppe im Werther-Zeitkostüm mit einem Messer. 197

Balthasar Duncker, der in späteren Jahren mit seinen humoristisch-satirischen Bildfolgen viel Erfolg hatte, verspottet in dieser Schlußvignette »die Auswüchse der Empfindsamkeit« 198, d.h. des veräußerlichten und damit pervertierten empfindsamen Verhaltens. Seine Illustration veranschaulicht nicht den Text, sondern das Rezeptionsverhalten, indem in satirischer Überzeichnung zeitgenössische Reaktionen zusammengestellt werden.

Kurzbiographien

Berger, Daniel. Berlin 1744 - 1824 Berlin. Reproduzierender Kupferstecher; populär als Illustrator, besonders auch als Chodowiecki-Stecher.

Beyer, Leopold. Wien 1784 - nach 1870. Reproduzierender Kupferstecher; stach nach zeitgenössischen Künstlern wie Führich, Schwind u.a.

Chodowiecki, Daniel Nikolaus. Danzig 1726 - 1801 Berlin. Berühmter und äußerst fruchtbarer Berliner Kupferstecher und Radierer; ein Kleinmeister des >Zopfstils<, der in seinen Titelkupfern und Buchillustrationen besonders das bürgerliche und lehrhafte Element der Aufklärungszeit vertrat, jedoch auch empfindsame Züge erkennen läßt.

Duncker, Balthasar Anton. Saal b. Stralsund 1746 - 1807 Bern. Bedeutender Radierer der Pariser Wille-Schule, Maler und Schriftsteller; war als Radierer tätig für Buchillustrationen, Porträt-, Genre-, Topographieblätter und satirische Bilderfolgen.

Finden, Edward. London 1791 - 1857 London. Reproduzierender Stecher und Radierer, Leiter eines gemeinsam mit seinem Bruder geführten Stecher-Ateliers. Fertigte zahllose Illustrationen zu Reisebeschreibungen u. a. Serienwerken.

Geyer, Conrad. Nürnberg 1816 - 1893 München. Reproduzierender Kupferstecher für Illustrationsgraphik, Kunstvereinsblätter u. dgl., nach Beyschlag, Folz, Preller u.v.a.

Grüner, Vincenz Raimund. Prag 1771 - 1832 Wien. Kupferstecher und Schriftsteller; illustrierte u.a. deutsche Klassiker-Ausgaben. Vertreter der klassizistischen Umriß-Manier.

Johannot, Tony. Offenbach a.M. 1803 - 1852 Paris. Radierer, Zeichner für Holzschnitt, Lithographie; Maler. Zählt zu den meistbeschäftigten Hauptvertretern der frz. Buchillustration in der Zeit der Romantik.

Kaulbach, Wilhelm. Arolsen 1805 - 1874 München. Bedeutender Historien- und Porträtmaler, Illustrator. Vertreter der Cornelius-Schule; schuf neben seinen historischen Freskenzyklen in München und Berlin zahlreiche Illustrationen zu klass. Werken der Weltliteratur.

Moreau le Jeune, Jean Michel. Paris 1741 - 1814 Paris. Zeichner, Radierer und Maler. Den Hauptteil seines reichen graph. Oeuvre bilden Buchillustrationen. In den späteren Blättern zeigt sich stilistisch eine Änderung vom Style Louis XVI zum Klassizismus.

Nisle, Julius. Stuttgart 1812 - 1850 Stuttgart. Sehr fruchtbarer und beliebter Illustrator von Bildfolgen in Umrißmanier, Modelleur und Maler.

Pecht, Friedrich. Konstanz 1814 - 1903 München. Historien- und Porträtmaler, Lithograph und einflußreicher Kunstschriftsteller.

Quéverdo, François Marie Isidore. Josselin 1748 - 1797 Paris. Kupferstecher, Vignettenzeichner und Maler. Umfangreiches buchgraphisches Opus; stach zahlreiche galante Genreblätter.

Ramberg, Johann Heinrich. Hannover 1763 - 1840 Hannover. Maler und Zeichner; zu seiner Zeit berühmt für seine häufig satir. Almanach- und Romanillustrationen.

Rosmäsler, Friedrich. Leipzig 1775 - 1858 Leipzig. Reproduzierender Kupfer- und Stahlstecher (Porträts u.a.); zeichnete in der Spätzeit Vorlagen für Stahlstiche zu literarischen Werken.

Sichling, Lazarus Gottlieb. Nürnberg 1812 - 1863 Leipzig. Reproduzierender Kupfer- und Stahlstecher von Bildnissen, Veduten und Buchillustrationen.

Simonet, Jean Blaise. Paris 1742 - 1815 Paris. Reproduzierender Kupferstecher, hauptsächlich für Buchillustrationen.

Smith, John Raphael. Derby 1752 - 1812 Worcester. Maler, Zeichner, Schabkünstler und Kupferstichverleger. Schabte und stach zahlreiche Porträts, Genreszenen u. a.

Sonderland, Johann Baptist. Düsseldorf 1805 - 1878 Düsseldorf. Genremaler, Illustrator, Radierer und Lithograph. Umfangreiches graphisches Werk, darunter zahlreiche Illustrationen zu deutschen Dichtungen. Vertreter der Düsseldorfer Schule.

Anmerkungen

1 Kat. Ausst. Düsseldorf, Goethe-Museum, 1972: Die Leiden des jungen Werthers. Goethes Roman im Spiegel seiner Zeit. (Katalog: Christina Kröll, Hartmut Schmidt u.a.). - Insel Almanach auf das Jahr 1973. Die Leiden des jungen Werthers. Goethes >Werther< als Schule der Leidenschaften. Mit Beiträgen v. Jörn Göres u.a. Frankfurt/M. 1972. - Buchkunst und Literatur in Deutschland 1750 bis 1850. Hg.v. Ernst L. Hauswedell u. Christian Voigt. Bd. 1. Hamburg 1977. - Leser und Lesen im 18.Jahrhundert. Colloquium [...] (Beiträge zur Geschichte der Literatur u. Kunst des 18.Jh. l) Heidelberg 1977. - Kat. Ausst. Düsseldorf, Goethe-Museum, 1977: Lesewuth, Raubdruck und Bücherlesen. Das Buch in der Goethe-Zeit. - Kat. Ausst. Berlin, Kunstbibliothek, 1978: Französische und deutsche Buchillustration des 18. Jahrhunderts. - Die Buchillustration im 18. Jahrhundert. Colloquium [...] (Beiträge zur Geschichte

der Literatur u. Kunst des 18.Jh. 4) Heidelberg 1980. - Kat. Ausst. Ratingen, Stadtmuseum, 1982: Werther Illustrationen (Katalog: Ursula Mildner-Flesch u.a.). zurück

2 Rosemary Hoffmann Scholl: Illustration and Text in German belletristic Literature of the 18th Century. Thesis, Univ. of Illinois at Urbana-Champaign 1971 (masch.). Zitat S. 267. zurück

3 Wolfgang Baumgart: Der Leser als Zuschauer. Zu Chodowieckis Stichen zur Minna von Barnhelm. In: Die Buchillustration im 18.Jahrhundert. S. 13-25. Hier S. 14. zurück

4 Vgl. Friedrich Pecht: Goethe-Gallerie. Charaktere aus Goethe's Werken. Gezeichnet von F. P. und Arthur von Ramberg. Fünfzig Blätter in Stahlstich mit erläuterndem Texte von F. P. Leipzig 1864. Vorwort, unpag.: Von Goethes literarischen Gestalten »ist fast jedem ein ganz bestimmtes Bild derselben aufgegangen, nur leider jedem wieder ein anderes, nach seiner individuellen Auffassung gefärbtes«. zurück

5 Goethe und Cotta. Briefwechsel 1797-1832. Textkritische u. kommentierte Ausg. Hg.v. Dorothea Kuhn. Bd. 1. Stuttgart (1979), S. 173. zurück

6 Vgl. Walter Koschatzky: Bemerkungen zur Graphik des 18. Jahrhunderts. In: Kat. Ausst. Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum, 1968 u. Wien, Österr. Museum für Angewandte Kunst, 1969: Angelika Kauffmann und ihre Zeitgenossen, S. 37-43. Hier S. 38: Die Graphik wird führend für den neuen Geist des Natürlichen, Sentimentalen. Sinn und Inhalt der zeitgenössischen Literatur sollten verbreitet werden. zurück

7 Maria Lanckoronska u. Richard Oehler: Die Buchillustration des XVIII. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und der Schweiz. 3 Bde. Leipzig 1932-34. Hier Bd. 2, S.50. – Dies findet seine Bestätigung durch die Statistik von Hoffmann Scholl: Illustration and Text, S.143. Fazit: »During most of the 18th Century in Germany, the fact that a book contained illustrations at all frequently determined the fate of the text.« (S. 266) zurück

8 Baumgart: Der Leser als Zuschauer, S. 13 f. zurück

9 Vgl. Lichtenbergs Argumentation, der vom Illustrator Verständnishilfen für den Leser erhofft, weil im Bild ein Handlungszusammenhang auf einem Blick überschaubar wird, d. h. es können simultan die verschiedenen Gefühle der Personen in Handlung, Gestik etc. ausgedrückt werden. Lichtenberg in Meusels *Miscellaneen*, 1779. Abgedruckt bei Hoffmann Scholl: Illustration and Text, S. 184 f. zurück

10 Baumgart: Der Leser als Zuschauer, S. 13. zurück

11 Peter Küpper: Autor und Illustration. Zu einigen Aufträgen von Matthias Claudius an Daniel Chodowiecki. In: Die Buchillustration im 18. Jahrhundert, S.53-64. Hier S. 46. zurück

12 Vgl. die Kritik in Meusels *Miscellaneen*, 1782 (abgedruckt bei Hoffmann Scholl: Illustration and Text, S. 63): »Mit Kupfern von Chodowiecki oder Geyser [...] überzeugt man sich schon im voraus von der Wichtigkeit des Buches, und der Verleger [...] verkauft seine Waare eher.« – Weiter Jattie Enklaar: Buch und Buchillustration. Matthias Claudius: Wandsbecker Bote. In: Die Buchillustration im 18.Jahrhundert, S. 26-43. Hier S.40 ff. – Daß man Illustrationen als verkaufsfördernd betrachtete, zeigen auch die werbenden Erwähnungen von >erläuternden Kupfern< in Annoncen. In den kritischen Organen (z. B. Meusels *Miscellaneen*, *Allgemeine Deutsche Bibliothek*) werden die Illustrationen ausführlich besprochen. zurück

13 Wegen der »überfliessige[n] Verteuerung« sprach sich z.B. Klopstock gegen die Illustrierung von Büchern aus. Helmut Pape: Klopstocks Autorenhonorare und Selbstverlagsgewinne. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens 10 (1969/70), Sp. 1-268. Hier Sp. 233/34. Über die finanziellen Auswirkungen von Illustrationen auf die Buchkalkulation vgl. Hoffmann Scholl: Illustration and Text, S. 48-64. zurück

14 Dazu Georg Witkowski: Die deutsche Buchillustration des XVIII.Jahrhunderts. In: Zs. für Bücherfreunde 1/II (1897/98), S. 401-14. Hier S. 404. In der Einleitung des Ausst.Kat. Berlin 1978: Französische und deutsche Buchillustration (s .Anm. 1), wird Chodowiecki als der einzige Künstler bezeichnet, »der es mit den Franzosen aufnehmen kann«. zurück

15 Beachtenswert ist ein Beitrag in Meusels *Miscellaneen*, 1782 (abgedruckt bei Hoffmann Scholl: Illustration and Text, S.63), klarsichtig als Ursache für die häufig ungenügende Qualität die Armut der im buchgraphischen Gewerbe tätigen unbekannten Künstler angeführt wird, die diesen schlechtbezahlten Broterwerb »fabrikmäßig« (Lanckoronska / Oehler: Buchillustration, S. 35) betreiben mußten, um sich zu ernähren. Simple Schematisierungen in Bildaufbau, Raum- , Natur- und Personengestaltung waren die Folge. – Den Zusammenhang zwischen Bezahlung und Qualität der Illustratoren sieht auch Goethe (Brief an Krafft, 1779; abgedruckt bei Hoffmann Scholl: Illustration and Text, S. 34): »Auch der Künstler wird nie bezahlt, sondern der Handwerker.« zurück

16 Alle Informationen zu diesen >finanziellen Erwägungen< verdanke ich Hoffmann Scholl: Illustration and Text, S. 41 ff. zurück

17 Ebd. S. 43. Es fällt auf, daß es bei der Verwendung verschiedener Papierqualitäten zu größeren Preisunterschieden kommt (Erhöhung bis zum 3-fachen, S. 46). zurück

18 z.B. von Chodowiecki, Text S. 81 f. zurück

19 Vgl. Kat.Ratingen, 1982: Werther Illustrationen (s. Anm. 1), Nr. 31 ff. u. S. 77-79. zurück

20 Ebd. Nr. 48-52, 54-74, 89-90. Die Verbreitung belegt [Sophie von LaRoche]: Journal einer Reise durch Frankreich. Altenburg 1787, S. 455-56 (9.Juni 1785; Hinweis H.-W. Jäger). zurück

21 z. B. aus Augsburg. Kat. Ratingen, Nr. 83-87. zurück

22 In diesem Sinn schreibt Goethe 1813, im 3.Tl. von *Dichtung und Wahrheit* über die *Werther*-Rezeption: »Man kann von dem Publikum nicht verlangen, daß es ein geistiges Werk geistig aufnehmen solle. Eigentlich ward nur der Inhalt, der Stoff beachtet [...]«. Der *Werther* diente seiner Zeit auch als Kommunikationsmedium: Werther-Wandschmuck, -Kostüm, -Szenen auf allerlei Haushaltsgerät >sprachen< zu gleichgesinnten Seelen. zurück

23 Lanckoronska / Oehler: Buchillustration, S. 5. zurück

24 Vertreter dafür sind Salomon Geßner oder Adam Friedrich Oeser. zurück

25 Renate Krüger: Daniel Chodowiecki als >empfindsamer< Illustrator. In: Die Buchillustration im 18.Jahrhundert, S. 53-64. Hier S. 53 ff. zurück

26 Ebd. S. 56. zurück

27 Hoffmann Scholl: Illustration and Text, S. 219. zurück

28 Goethe und Cotta. Briefwechsel, Bd. 1, S. 133. zurück

29 Die Sonderform der frühromantischen Graphik – z.B. die symbolischen Illustrationen Runges – bleibt hier unberücksichtigt. zurück

30 Anita Fischer: Die romantische Buchillustration im 19.Jahrhundert. Berlin 1933, S. 9 ff. u. 62 f. zurück

31 Ausgebildet wurden hier als Maler und nebenberufliche Illustratoren Sonderland (Abb. 3), Nisle (Abb. 2, 7), Kaulbach (Abb. 4, 5) und Pecht (Abb. 10, 11). zurück

32 Nach dem Vorbild der zyklischen Illustrationen John Flaxman's zu antiken Autoren, die in Umrißmanier seit 1795 erschienen. zurück

33 Fischer: Die romantische Buchillustration, S. 8. Vgl. Rambergs, Kaulbachs, Johannots, Pechts Goethe-Illustrationen. Da sie nicht mehr den Text illustrierend begleiten, sind teilweise Erläuterungen beigegeben. zurück

34 Arthur Rümann: Das illustrierte Buch des 19.Jahrhunderts in England, Frankreich, Deutschland 1790-1860. Leipzig 1930, S. 221. zurück

35 Fischer: Die romantische Buchillustration, S. 60. zurück

36 Ebd. S. 15. zurück

37 Bisher kaum abgebildet und ausgewertet wurden die *Werther*-Illustrationen von Kaulbach (Version 1836, Abb. 4), Nisle (Abb. 2, 7; 1840), Sonderland (Abb. 3; 1853), Pecht (Abb. 10, 11; 1866), Grüner (Abb. 12; 1810). zurück

38 Zeitliche Schwerpunkte: 1775 bis 90er Jahre, 1830 bis ca. 1870. zurück

39 Christina Kröll, in Kat. Düsseldorf, 1972: Die Leiden des jungen Werthers (s. Anm. 1), S. 136. Vgl. Kat. Ratingen, S. 76 u. 79, Aufzählung der illustrierten Motive: Erste Begegnung / Besuch beim Pfarrer / Brunnenszene / 1.Abschiedsszene Albert, Lotte, Werther / Lotte am Klavier / Liebesszene / Pistolenübergabe / Lotte an Werthers Grab u.a. zurück

40 Goethe: Die Leiden des jungen Werthers. 1.Text. Erste und Zweite Fassung. Bearbeiter des Bandes Erna Merker (Werke. Akademieausg. Bd.2) Berlin 1954, S.20 (16.Juny). – Abgekürzt bezeichnet als >Brotschneideszene<. zurück

41 Ebd. S.144. Abgekürzt bezeichnet als >Liebesszene<. zurück

42 Vgl. Georg Witkowski: Chodowieckis Werther-Bilder. In: Zs. für Bücherfreunde 2/IV (1898), S. 153-62. Hier S. 156 ff. (Abb. Ia, 1-5). zurück

43 Werther unter den Kindern (Ebd., Abb. lb, 6-7), Lotte am Klavier (Abb. Ic, 8-9). zurück

44 Vgl. Kat. Ratingen, S. 76-79. zurück

45 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 20 (16.Juny). zurück

46 Vgl. dazu Chodowieckis eigenhändige Kupfervignette zur französischen Übersetzung, Maestrich 1776, die Änderungen zeigt. zurück

47 Witkowski: Chodowieckis Werther-Bilder, S.156. zurück

48 Die einzige textliche Unstimmigkeit betrifft das >Wertherkostüm<: die Schnallenschuhe des Kavaliers gehören durch Stiefel ersetzt. zurück

49 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 21 (16.Juny). Nur scheinbar fällt das Licht durch die Türe und führt den Blick mit Werthers Bewegung auf Lotte zu: der kleine Raum ist wie eine Bühne von vorne ausgeleuchtet, und der Betrachter darf (als Unbefugter?) einen Blick auf die momentane Szene werfen. zurück

50 Vgl. Witkowski: Chodowieckis Werther-Bilder, S.157: »[...] haben die Zeitgenossen vor allem an ihr Gefallen gefunden«. Auch gab es eine dem >Wertherkostüm< entsprechende Kleidung à la Lotte. Vgl. [August Friedrich Cranz]: Meine Lieblingsstunden in Briefen den besten Menschen bestimmt. 1.Bd. 3.Aufl. Berlin 1792, S.214-25: An einen kranken Freund, der an der Düpe der Zärtlichkeit krank liegt. Ueber die modische Empfindsamkeit. Selinde studierte »die Wertherische Lotte aus dem Grunde, kleidete sich ganz in Weiß mit rothen Schleifen, trat ans Fenster, wenns regnete, horchte auf das Rauschen des Windes, der zwischen den Blättern spielte, liebäugelte mit dem Monde, und wünschte Kinder um sich zu haben, denen sie, wie Lotte, auch täglich Brodt schneiden könnte« (S. 221). zurück

51 Durch Tradierung der Motive und Kompositionstypen. zurück

52 Erschienen als Heft 6 und 7 einer Folge von 92 Blatt Umrißstichen zu Goethes Werken, Stuttgart 1840-41. – Vernichtendes Urteil: Unmaßgebliche Bedenken über Julius Nisles Zeichnungen zu Goethe's Meisterwerken. In: Telegraph für Deutschland, No. 78, Hamburg 1840, S. 309 f. Der Kritiker polemisiert gegen Nisles »verrenkte Figuren« und »herzlose Puppen«. Die Zeichnungen sind ihm zu akademisch ideal, zeigen zu wenig Naturstudium. Wichtig der Hinweis, daß die Bildchen koloriert und sehr wohlfeil waren und daher zum Schmuck der »Schreibbuchdeckel der Schulkinder« dienen konnten. zurück

53 Zum Ansetzen von Essig, Beerenwein etc. zurück

54 Eine ähnlich idealisierte Einförmigkeit der Kindergesichter und -figuren findet sich in den gleichzeitigen idyllischen Kinderdarstellungen Ludwig Richters, der sich gleichfalls künstlerisch an Nazarenern wie Julius Schnorr von Carolsfeld orientierte (vgl. die >heile Welt< der beiden). zurück

55 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 21 (16.Juny). Bei Nisle trägt Werther zwar den zum >Kostüm< gehörenden runden Hut, Kniehosen und Frack, jedoch keine Stiefel. zurück

56 Vgl. Gilbert Austin: Die Kunst der rednerischen und theatralischen Declamation. Leipzig [1818] (Reprint Hanau 1970), S. 166: »Die Augen. Sie werden erhoben, im Gebete.« zurück

57 In: Gallerie zu Goethe's Werken. 42 Stahlstiche nach Zeichnungen von Ferdinand Rothbart, Johann Baptist Sonderland, Gustav Osterwald u. anderen namhaften Künstlern etc. Stuttgart: Göpel 1853. zurück

58 Die narrativen Elemente sind gehäuft. Der Betrachter um 1850 erwartete vom Künstler gedankenvolle Kompositionen, die oft zu geschwätzigen Genreszenen verflachten. Die Bilder dienten der belehrenden Unterhaltung. zurück

59 sog. Detail-Realismus, besonders gepflegt von der Düsseldorfer Schule, der Sonderland angehört. Die geforderte ideale Verklärung der Realität erlaubte Genauigkeit nur im Detail. zurück

60 Nicht textgetreu. In England wurde die Szene in eine Laube verlegt, wo Lotte am Tisch sitzend den Kindern das Brot austeilt (vgl. Kupferstich von Smith / Bunbury 1782, Kat. Ratingen, Nr. 31 und die diesem Bildtypus folgenden Stiche). zurück

61 Goethe's poetische und prosaische Werke in zwei Bänden. Stuttgart u. Tübingen: Cotta 1836-37. Titelkupfer zu 2,1: Romane und Novellen. zurück

62 In: Goethe-Gallerie. Nach Original-Cartons von Wilhelm Kaulbach. Mit erläuterndem Text von Fr[iedrich] Spielhagen. Jubiläumsausgabe. München: Bruckmann [1872]. Erschienen erstmals 1857-64 in Folgen: Goethe-Gallerie, 21 Kreidezeichnungen in photographischen Nachbildungen. – Um die Beliebtheit der Kaulbach'schen >Frauengestalten< zu belegen, hier ein Überblick über die verschiedenen Ausführungen, in denen diese Kompositionen von Bruckmann angeboten wurden (1866):

Goethe-Galerie.

I. Abtheilung. Goethe's Frauengestalten.

21 Blatt Photographien

nach Originalzeichnungen von W. v. Kaulbach.

Facsimile-Ausgabe	224 Thlr.
Einzelne Blätter	12 Thlr.
Größe I.	140 Thlr.
Einzelne Blätter	7,5 Thlr.
Größe II	84 Thlr.
Einzelne Blätter	4,5 Thlr.
Größe IV. (Gross Quart-Format)	
mit Text von Fr. Spielhagen	
Elegant in Leinwand geb.	20 Thlr.
Reich in Leder geb.	24 Thlr.
Einzelne Blätter	1 Thlr.
Größe VI.	
(Visitenkarten-Format)	
In elegantem Glacé-Carton	7 Thlr.
Einzelne Blätter	10 Ngr.
Album-Ausgabe (Größe VI.)	
mit Text von Fr. Spielhagen.	
Prachtband in feinstem Kalbleder	
mit reichen Verzierungen	
u. Beschlägen	12 Thlr.

Kupferstich-Ausgabe nach

Kaulbach's Originalen in Linienmanier

gestochen von Mandel, Preissel,

Raab etc. Groß Folio-Format mit

Text von A. Stahr.

9 Lieferungen	38 Thlr.

zurück

63 Das Motiv des von Kaulbach eingeführten Hundes (Fütterung) taucht in späteren Kompositionen wiederholt auf. zurück

64 Vgl. Johann Jakob Engel: Schriften. Bd.7-8: Mimik, Tl. 1.2 Berlin 1804 (Reprint Frankfurt/M. 1971). Hier Tl. 1, S. 166 über die Bewunderung: Das Auge erweitert sich, denn die Seele möchte vom Gegenstand der Bewunderung »so viel Lichtstrahlen einziehn als möglich; auch ist die unbewegliche Richtung des Auges auf den Gegenstand absichtlich«. »Das Ausbreiten der Arme findet fast nur in dem ersten Augenblicke Statt«. zurück

65 Ebd. S. 166. zurück

66 Die elliptische Linie wird um Lottes Hüften durch die Köpfe der Kinder gebildet. Kaulbach stellt hier acht Kinder um Lotte dar; vgl. Goethe: Werther. Akademieausg., S. 10 (17.May): die neun Kinder des Amtmanns. zurück

67 Der kleine an Lotte >hinaufsteigende< Bub bildet zusammen mit der ihn haltenden Schwester den verbindenden Winkelpunkt der beiden Geraden, die in Lotte und Werther gipfeln. zurück

68 Der Schriftsteller F. Spielhagen ist ein Vertreter und Verteidiger der >idealen< Kunstrichtung. Zur Identifikation mit Werther vgl. seine einleitenden Sätze, Goethe-Galerie, S. 11: Hat doch »diese so reizende Geschichte [...] ein Jeder von uns gelesen – nein nicht gelesen! – mit erlebt; ist doch ein Jeder von uns [...] gefahren, um Charlotte S. ... abzuholen, und [...] ist dann, als der Wagen am Hofthor hielt, hinabgesprungen, in die Thür getreten, und – welch' ein Bild, das sich nun plötzlich seinen erstaunten Augen zeigt!« zurück

69 Ebd. zurück

70 Trockenes schwarzes Hausbrot ist als Abendmahlzeit für diese Kinder nicht vorstellbar. zurück

71 Vgl. Georg Jäger: Goethes Werther im gesellschaftlichen Kontext, Kap. 1.1. Im Goethezeitportal unter der URL: www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/werther_jaeger.htm zurück

72 Dazu kritisch M[oritz] Th[ausing]: Kaulbach als Illustrator der deutschen Klassiker. I. Goethes Frauengestalten. In: Zs. für bildende Kunst 1 (1866), S.37-43. Durch »Überladung und große Lebendigkeit« werden Kaulbachs Kompositionen »auf die gefährlichen Spitzen des Pathetischen und Prächtigen getrieben« (S. 38). zurück

73 Ein Vergleich mit der noch einfacher gebauten Szene Chodowieckis (s. Abb. 1) macht deutlich, daß dort die Figuren durch Ausdruck und Gestik ihre innere Verfaßtheit sichtbar machen. zurück

74 Thausing: Kaulbach, S. 38. zurück

75 Thausing konnte die »Seele«, den »Schlüssel der Situation« nicht entdecken, da er ihn nicht in kompositionellen Verweisen erkannte. Bei einem >Realidealisten< wie Kaulbach, welcher der Düsseldorf / Münchner Cornelius-Schule entstammte, suchte er den psychologisch deutbaren individuellen Gesichts- und Körperausdruck vergebens. Seine Kritik der »Lotte«-Illustration ist dennoch positiv, was die »allerliebste Kindergruppe« (S.39) betrifft. zurück

76 Spielhagen: Goethe-Galerie, S.13. – Für die Katze als Tier der Sinnlichkeit vgl. Vischers »philosophischen Werther« *Ein Traum* von 183. Der Selbstmörder stellt dem Erzähler seine »Freundin« vor: »Es war eine Katze, die er unter dem Schlafrocke hervorzog und mit wahrhaft liebevollen Blicken beschaute, streichelte und an die Wangen drückte.« – Dazu Brief an Mörike vom 20.April 1831: »Der Leser soll immerhin die kecksten sinnlichen Vorstellungen damit [mit der Katze] verbinden: aber er soll sich auch das Sinnlichste rein denken können.« Briefwechsel zwischen Eduard Mörike und Friedrich Theodor Vischer. Hg. v. Robert Vischer. München 1926. Zitate S.264, 39. zurück

77 In Tony Johannots Illustration dieser Szene, 1844 (vgl.Anm. 110), wird die Ahnung eines Unheils, die Bedrohung durch den Eintritt eines Fremden (= Werther) in den häuslichen Kreis, klar anschaulich gemacht in den Reaktionen der Kinder: sie klammern sich erschreckt an Lottes Rock oder schmiegen sich ängstlich aneinander, als Werther, der einen dunklen Schatten wirft, hinter ihnen erscheint. – Hermann Lüders (1836-1908), der Johannots Komposition 1870 aufgreift (Leiden des jungen Werthers von Goethe. Mit Zeichnungen von H. L. Berlin 1870) und seitenverkehrt variiert, eliminiert diese bedrohlichen Anzeichen. zurück

78 Es ist die Geste des unterdrückten Zupacken-Wollens: die Pfote der Katze, ehe sie zuschlägt. zurück

79 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 31-32 (29. Juny). zurück

80 Zweite Szene der Werther-Folge in: Minerva. Taschenbuch für das Jahr 1831. Zwei und Zwanzigster oder der Neuen Folge Erster Jahrgang. Mit 9 Kupfern. Leipzig: Fleischer. zurück

81 Kat. Ratingen, S. 147. zurück

82 (Karl August Böttiger): Erklärung der Kupfer zur Minerva für 1831 (s. Anm. 80), S. V ff. – Diese Erklärungen wurden auch im Kat. Ratingen nicht herangezogen, was zu falschen Bildbeschreibungen führt (z.B. Nr. 113 a+b). - Böttiger, S. VII f., beurteilt in seiner Einleitung den Werther sehr zwiespältig: das »in die Nation eingegangene Dichterwerk« preist er nur, weil Goethe »dem hohlen, thatenlosen Grübeln, der gefährlichen Ueberschwänglichkeit und Schwelgerei im Geistigen, wie im Sinnlichen« hat Werke folgen lassen, die die Aussagen des Jugendwerks »aufheben und widerlegen«. zurück

83 Ein beliebtes Motiv jener Zeit, vgl. z.B. das Historienbild von Pierre Révoil, ca. 1820, verbreitet im Stich von E. Schuler. zurück

84 Böttiger, in: Minerva, S. VIII f. zurück

85 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 40 (8. Juli). zurück

86 Ebd. S. 32 (29. Juny). zurück

87 In der soweit textbezogenen Darstellung Rambergs ist das Porträt ein die Szene interpretierender Zusatz (kein bloß >schmückender< wie das Hündchen) – vielleicht bezogen auf folgende Textstelle (Akademieausg., S. 65): »die Gestalt meiner Lotte schwebt immer um mich«. zurück

88 Der Außenraum steht für Öffentlichkeit wie der Innenraum für die Privatsphäre. – Zieht man eine Diagonale von links oben (Mutterbild) nach rechts unten (negiert wird der von der Komposition nicht beanspruchte vordere Bildraum), so ergibt sich ein Dreieck, das Mutter und >Kinder< im Raum umfaßt (= Geborgenheit), während der Doktor >draußen< bleibt im 2. Dreieck. zurück

89 Bezogen auf das Äußere von Raum und Personen wie deren Verhalten untereinander. zurück

90 Dadurch daß sich eine Figur vertikal in der anderen >fortsetzt<, wird kompositionell ihre Rollenidentität betont. zurück

91 Nisle übernahm den Doktor offensichtlich aus Rambergs Komposition (vgl. Haltung des Stockes). zurück

92 Ramberg betont dies dadurch, daß Werthers Kopf im Schnittpunkt der Diagonalen des Bildes liegt (1.Diagonale s. Anm. 88 – gekreuzt mit Diagonale aus der linken unteren Ecke zum oberen Türpfosten). zurück

93 Kompositionell eindeutig ist dessen übergroßer Kopf der Schnittpunkt eines Winkels, gebildet aus Doktor->Philister< – Reiter – Werther (Linie durch die Köpfe). Wird verstärkt durch die symmetrische >Rahmung< des >Philisters< mit Reiter links und Mägdlein rechts. zurück

94 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 112 (4. Dez.). zurück

95 In: Minerva (s. Anm. 80). Sechste (fälschlich: fünfte) Scene. zurück

96 Kat.Ratingen, S. 124/25, führt für 1785 zwei englische Versionen dieser Szene an, kann aber nicht klären, ob der Komposition von Ramberg (gest. durch F. Bartolozzi) oder dem Stich nach Kingsbury die Einführung dieses neuen Motivs verdankt wird. Widersprüchlich S.81. zurück

97 Nach Ramberg stach Geyser für Göschens Goethe-Ausgabe von 1787 das 2. Titelkupfer und brachte damit eine für die Großgraphik erfundene Szene in die Buchillustration ein (Kat.Ratingen, S. 112) – vgl. die Abb. bei Witkowski: Buchillustration, S. 403, wo zurecht diese Illustration »eine glatte, charakterlose Gesellschaftsszene« genannt wird (S. 404). – Das Genremotiv >Klavierszene< ist nun transponiert in den bürgerlichen Raum, wo sich die empfindsame Hausmusik in ihrer gemeinschaftsstiftenden Funktion zeigt. zurück

98 Böttiger: Erklärung der Kupfer, S. XII/XIII: 6. Die Klavierscene. zurück

99 Die Wahl dieses Raumausschnitts ist geschickt: die beiden Zimmerwände streben auseinander, wie sich in Bälde das Paar >entzweit<. zurück

100 Ein in der bildenden Kunst häufig dargestelltes Motiv. zurück

101 Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. 35. Halbbd. Stuttgart 1939, Sp. 1249 (Art. Orpheus). zurück

102 Engel (Mimik. Tl. 1, S. 336 ff.) charakterisiert so die Haltung des Schwermütigen. zurück

103 Goethe: Werther Akademieausg., S. 107 (24. Nov.). zurück

104 Ganz im Sinne der empfindsamen Musikästhetik. Dazu Leo Balet / E.Gerhard: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18.Jahrhundert. Hg. v. Gert Mattenklott (Ullstein Buch Nr.2995) (Frankfurt/M. 1973). Empfindsame Musik, S.334-94. »Der einzige Zweck der neuen [empfindsamen] Musik ist also die Erregung des subjektiven Gefühls« in sich und den Zuhörern (S.344). – Hans Joachim Moser: Geschichte der deutschen Musik. Bd.2. Stuttgart u. Berlin 1928. 4.Buch: Das Halbjahrhundert der Empfindsamkeit. zurück

105 Ebd. S. 348. zurück

106 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 61 (21. August). zurück

107 Ebd. S.91 (29. Juli). zurück

108 Ebd. S. 106 (21. Nov.). zurück

109 Ist es zu spekulativ, das am Puppenkleid zerrende Hündlein als Hinweis auf Werthers entsprechende Wünsche gegenüber Lotte zu deuten? zurück

110 Johannots Folge von 10 Radierungen erschien in: Werther par Goethe. Traduction nouvelle [...] par Pierre Leroux. Paris [1845]. – Die Illustrationen gibt es auch als lithographiertes Plakat, Paris ca. 1850 (Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt/M.): Werthers Abschied von Lotte wird von den anderen Szenen umrahmt. zurück

111 Dies schafft mit Blumenstrauß, Draperie und Bild eine reizvoll-intime Atmosphäre. zurück

112 Engel: Mimik. Tl.1, S. 313 u. Tl.2, S. 171: die Haltung der »mühsam sich fortschleppenden Schwermuth (Fig. 33)«. zurück

113 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 107. In den Briefen vom 12.Sept. (Kanarienvogelszene) und vom 24.Nov. wird Lottes erotische Selbstinszenierung besonders deutlich. zurück

114 Sören Kierkegaard: Entweder-Oder. Hg.v. Hermann Diem u. Walter Rest. Köln u. Ölten (2.Aufl. 1960). Das Musikalisch-Erotische, S. 58-163. K. bestimmt Musik als »sinnliche Unmittelbarkeit« (S. 86) im Unterschied zur reflektierenden Sprache. In dieser wird »das Sinnliche als Medium zu einem bloßen Werkzeug herabgesetzt und beständig negiert« (S.81). Damit schließt er an Hegels Ästhetik an. zurück

115 Dies erklärt, warum Johannot zu einem der gesuchtesten Illustratoren des französischen >Romantismus< wurde. zurück

116 In: Goethe-Galerie, 1864 (s. Anm. 4), unpag. zurück

117 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 6 u. 7 (12., 13. May). zurück

118 Heinke Wunderlich: >Buch< und >Lesen< in der Buchillustration des achtzehnten Jahrhunderts. In: Leser und Lesen im 18.Jahrhundert, S. 93-123. Hier S.122. Werher wird von W. als Beispiel nicht herangezogen. zurück

119 Von Johann David Schubert gibt es ein Aquarell: Werther in Wahlheim lesend und Erbsen schotend, 1787 (Wolfgang Pfeiffer: Die Wertherillustrationen des Johann David Schubert. Weimar 1933, Abb.3), das für die Vorlagensammlung der Staatl. Porzellan-Manufaktur Meissen geschaffen wurde und zur Übertragung auf Porzellan bestimmt war (ebd. S. 5).

zurück

120 Pecht ist in persona der illustrierende und erläuternde Künstler. zurück

121 Pecht: Goethe-Galerie, Werther-Erläuterungen, S. [3]. zurück

122 Ebd. S. [1]. zurück

123 Ebd. S. [2]. zurück

124 Ebd. S. [4]. zurück

125 Vgl. Georg Jäger: Goethes Werther im gesellschaftlichen Kontext, Kap. 2 a) »Der sittlich Kranke. >Übergangsnatur einer Umbruchszeit<«. Im Goethezeitportal unter der URL: www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/werther_jaeger.htm. zurück

126 s. Anm. 122. zurück

127 Vgl. Hans Ost: Einsiedler und Mönche in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts. Düsseldorf 1971. Besonders S. 67 ff. und S. 91 (über die Verwandtschaft von Einsiedler- und Gelehrtengenre). Siehe auch Wunderlich: >Buch< und >Leser<, S. 118 ff., der Osts grundlegende Arbeit nicht erwähnt. zurück

128 Werther nimmt nicht nur die typische Haltung des versunken Lesenden ein, sondern sein Gesicht bei der einsamen Lektüre zeigt zudem die »Lage der Seele, in der sie sich ihren eigenen Vorstellungen überläßt« (Wunderlich: >Buch< und >Leser<, S.119 – Zitat von Joh. Georg Zimmermann). zurück

129 Vgl. z.B. die populäre Darstellung von Carlo Dolci. Zu den Magdalenendarstellungen s. Ost: Einsiedler, S. 93 ff. In die Nähe der Vanitas-Meditation gerückt ist ein Brief Werthers aus jener Zeit (22. May, Akademieausg. S. 10 ff.). zurück

130 Wunderlich: >Buch< und >Leser<, S. 121. zurück

131 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 6 (12.May). Gemeint sind Jakob und Rachel, Ezechiel und Ruth. Werthers eigene Wünsche nach Bekanntschaft und Liebe spiegeln sich in diesen Vorstellungen. zurück

132 Ebd. S. 7 (13. May). Hier wird Werthers Sehnsucht deutlich, wie ein Kind in der Wiege zur Ruhe gesungen zu werden. Da (noch) keine >Mutter< da ist, dienen ihm die Homerischen Gesänge als Ersatz. zurück

133 Ebd. S. 31 (21. Juny). zurück

134 In: Goethe-Galerie, 1864 (s. Anm. 4), unpag. zurück

135 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 28 (16. Juny). zurück

136 Goethe-Galerie, Erläuterungen zu »Lotte«, S. [1]. – Pecht äußert sich ironisch-ablehnend über diese Figur. Für ihn war die Gestalt Lottes »immer eine Abstraction geblieben«. Er nahm, um eine Inspiration für sein Porträt zu erhalten, »Zuflucht zu dem authentischen Bilde jener Lotte Kestner, die Goethe einst zu seiner Schöpfung begeistert hatte«, und begriff »jetzt wenigstens, wie er den Selbstmord ihrethalben doch lieber seinem Werther überlassen« (ebd.). Pecht vertiefte sich dann in den Roman, um diesen »Frauencharakter« kennenzulernen: »Dass man sich [...] bis zum Wahnsinn in dieses gern tanzende, gern Romane lesende, im übrigen gesund häusliche, ja hausbackene [...] Gesicht verlieben kann, das begreift man noch immer nicht« (S. 2). zurück

137 Vgl. Georg Jäger: Goethes Werther im gesellschaftlichen Kontext, Kap. 1.3 »Die Emanzipation der Phantasie – Werther und seine Leser.«. Im Goethezeitportal unter der URL: www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/werther_jaeger.htm. – »Klopstock« wird von Lotte als >Reizwort< benutzt, das die dieser Situation angemessene Gefühlsweise evoziert. Werther wendet die psychische Ineinswerdung der beiden verwandten Seelen ins Konkrete: »Ich ertrugs nicht, neigte mich auf ihre Hand und küßte sie unter den wonnevollsten Thränen« (Akademieausg., S. 28, 16. Juny), obschon Lotte als Verlobte Alberts und als Mutter-Imago im >Zeichen des Verbots< steht. – Klopstock als »Loosung« zur Entdeckung und Vereinigung gleichgestimmter Seelen benutzt wieder August Lafontaine in seiner Erzählung *Das Nadelöhr*, 1796 (Wunderlich: >Buch< und >Leser<, S. 114). zurück

138 Vorläufer dieser – das Gesamtwerk eines Dichters im Querschnitt schildernden – druckgraphischen Illustrationszyklen sind wahrscheinlich die Shakespeare- bzw. Milton-Gallery der Brüder Boydell, London, die seit den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts ihre Sammlung von Ölbildern auch als Stichfolgen herausbrachten; sie zeigen jedoch die Figuren in die Szene eingebunden (vgl. in dieser Nachfolge die Goethe-Galerien von J. Nisle und W. Kaulbach, Abb. 2, 5, 7). Die Abhängigkeit von Rollenbild-Folgen von Theaterstücken und von druckgraphischen Historienbild-Zyklen müßte in einer Monographie untersucht werden. Ebenso der Zusammenhang mit Porträtfolgen von berühmten Personen aus Geschichte, Kunst und Wissenschaft, zu denen im 19.Jahrhundert bevorzugt »Schönheiten-Galerien« treten, die nur weibliche Bildnisse enthalten – z.B. Porträtfolgen der weiblichen Aristokratie um Queen Viktoria (London 1838), des preußischen Hofes (Berlin um 1840), die Stieler'sche Schönheiten-Galerie Ludwigs I. (München 1855 ff., gest. v. A. Fleischmann) – in der auch Bürgerliche vertreten sind –, J. Melchers *Schönheiten-Galerie weiblicher Porträts aus den österr. Kronländern* (München um 1860) und ähnliche Unternehmungen. Die Schönheiten-Galerien als Graphikfolgen von literarischen Frauengestalten schließen sich hier an. zurück

139 Goethe-Galerie, Vorwort, S. [4]. zurück

140 Ebd. S. [3] u. [4]. zurück

141 Inwiefern dergleichen Darstellungen in Literatur und Kunst als Topoi der Romankritik verstanden werden müssen, bedarf einer gesonderten Untersuchung. zurück

142 Vgl. Wolfgang Hartmann: Dantes Paolo und Francesca als Liebespaar. Entstehung und Entwicklung eines Bildthemas in der Malerei des 19.Jahrhunderts. In: Jahrbuch des Schweizer. Instituts für Kunstwiss. 1968/69, S.7-29. H. bemerkte nicht die ikonologische Verwandtschaft dieser beiden Liebesszenen mit dem Buch als Verführer (wobei das Nebenmotiv des rachsüchtigen Ehemanns im *Werther* entfällt). Er beachtete daher nicht die Themengestaltung durch Chodowiecki (Abb. 13) – die 11 Jahre vor dem von ihm als früheste Formulierung angesehenen Ölbild Heinrich Füßlis (1786) liegt – und den möglichen Einfluß dieser oder nachfolgender *Werther*-Kompositionen auf Entstehung und Entwicklung seines Bildthemas. zurück

143 Prosaübersetzung von Johann Nicolaus Meinhard: Versuche über den Charakter und die Werke der besten Italiänischen Dichter, Braunschweig 1763. Abdruck bei Reinhold Köhler: Der fünfte Gesang der Hölle in zwei und zwanzig Uebersetzungen seit 1763 bis 1865 (Dante's Göttliche Komödie und ihre deutschen Uebersetzungen) Weimar 1865, S. 3-6. Hier S. 5. zurück

144 Johann Jacob Bodmer: Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemählde der Dichter etc., Zürich 1741 (Reprint Frankfurt/M. 1971), S.43/44: Inhaltsangabe der Francesca und Paolo-Episode, Abdruck einiger Verse und Kommentar. Bodmer führt diese Episode als Beleg der verführerischen Macht von Kunstwerken an: Die Poeten malen »die Schönheit in ihrer reitzenden Gestalt mit einer so schädlichen als vortrefflichen Kunst nach dem eigensten Leben«, so daß »die Begierden dadurch nicht anderst entzündet werden, als ob der Vorwurf derselben in der nackenden Natur vor die Sinnen gelegt wäre«. – Zur Dante-Kenntnis Bodmers und seiner Vermittlerrolle vgl. Emil Sulger-Gebing: Dante in der deutschen Litteratur des XVIII. Jahrhunderts bis zum Erscheinen der ersten vollständigen Übersetzung der Divina Commedia (1767/69). Tl. II. In: Zs. für vergleichende Literaturgeschichte N.F.9 (1896) S. 457-90; zu Bodmer S. 471-79. – In der Sturm und Drang-Zeit scheint Goethe mit Dante nicht direkt in Berührung gekommen zu sein. Emil Sulger-Gebing: Goethe und Dante. Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte 32) Berlin 1907, S. 49. zurück

145 Vgl. den Abschiedsbrief an Lotte vor seinem Selbstmord (Akademieausg., S. 148): »[...] für diese Welt Sünde, daß ich dich liebe, daß ich dich aus seinen [Alberts] Armen in die meinigen reissen möchte? Sünde? Gut! und ich strafe mich davor [...]«. zurück

146 Riccoboni (d.i. Marie Jeanne Laboras de Mezières): Briefe der Mi Lady Juliane Catesby an die Mi Lady Henriette Campley ihre Freundin. Aus dem engl. u. franz. in das teutsche übersetzt. Frankfurth und Leipzig 1760, S. 79. Zu einem früheren Lieblingsbuch Lottes von Riccoboni s. Georg Jäger: Goethes Werther im gesellschaftlichen Kontext, Kap. 1.3 »Die Emanzipation der Phantasie – Werther und seine Leser.«. Im Goethezeitportal unter der URL: www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/werther_jaeger.htm. zurück

147 Akademieausg., S. 116 ff. – Einen wichtigen Hinweis auf den emotionalen Gleichklang ihrer Seelen bei gemeinsamer Lektüre (ihre Herzen schlagen »sympathetisch«) gibt Werther schon im Brief vorn 29.Juli (S. 91): »bey der Stelle eines lieben Buchs, wo mein Herz und Lottens in einem zusammen treffen«. zurück

148 Abschiedsbrief Werthers an Lotte (Akademieausg., S. 132; 21.Dec.): sein Selbstmord scheint ihm der einzig mögliche Ausweg aus dieser hoffnungslosen Dreiecksgeschichte und verzehrenden Leidenschaft. zurück

149 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 134 f. zurück

150 Ebd. S. 136. zurück

151 Ebd. S. 144; Abb. 12. zurück

152 Ebd. S. 145; Abb. 13. Ähnlich wird auch bei der Darstellung der Liebesszene von Francesca und Paolo – mit wenigen späteren Ausnahmen – die Unterbrechung der Lektüre durch Blicktausch, Umarmung oder Kuß gezeigt (vgl. Hartmann: Francesca und Paolo, Anm. 3). zurück

153 Ebd. S. 145; Abb. 14 u. 15. zurück

154 J. W. v. Goethe: Sämtliche Werke. 26 Bde mit je einem Titelkupfer von V. Grüner. Wien: Anton Strauß 1810-17. Hier Bd. 9: Romane von Goethe. Erster Theil, 1810. zurück

155 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 144. zurück

156 Eine ähnliche Komposition und die fast gleiche posierende Haltung Lottes zeigt das anonyme Titelkupfer der englischen Ausgabe: The Sorrows of Werter. Translated [...] by Dr. Pratt. London 1813. Da die 1. Aufl. von 1809 noch keine Titelillustration hat, ist eine Abhängigkeit von Grüner wahrscheinlich. – Lottes Tränenstrom, der die Lektüre unterbricht, wird ausgelöst durch die jammervolle Erinnerung Armins, des alten Fürsten von Gorma, der als letzter seines Stammes im Kreise der ossianischen Helden den Verlust seiner Kinder – und damit den Untergang seines Geschlechts – beweint: Daura, die Tochter, »schön wie der Mond auf den Hügeln von Fara, weiß wie der gefallene Schnee, süß wie die athmende Luft«, starb qualvoll durch Verrat und brachte in tragischer Verkettung auch ihrem Bruder und ihrem Geliebten den Tod beim Versuch ihrer Rettung. – Es ist zu fragen, warum Lotte beim Anhören dieses Gesanges so stark bewegt wurde. Ist es der Untergang Dauras und deren schuldloses Schuldigwerden am Tode des Bruders und Geliebten? Identifiziert sich Lotte mit diesem Schicksal? zurück

157 Die seitlich knieende Haltung Werthers (die auf den Text zurückgeht; Akademieausg., S. 145) findet sich seit Chodowieckis Komposition (1775) in fast allen Darstellungen dieser Szene wie auch in vielen Francesca- und Paolo-Illustrationen. In Grüners Umrißstich zeigt sich der von den Klassizisten geforderte >reine Kontur< vorbildhaft, ohne Überschneidung der Figuren (Flaxman-Nachfolge, vgl. Anm. 32); Szenenwahl und die ruhige Komposition erfüllen gleichfalls den klassizistischen Regelkanon. zurück

158 Vgl. Otto Erich Deutsch: Goethe und Vinzenz Raimund Grüner. Mit einem unbekannten Goethebrief. In: Zs. für Bücherfreunde. N.F. Jg. 11, 2. Hälfte (1920) S. 190-92. Dazu die Zuschriften Jg.12 (1920), Kleine Mitteilungen, Sp. 75-76. zurück

159 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 145. zurück

160 Vgl. Abb. 1: Gegenstück »Lotte«. Die beiden Titelkupfer wurden unterschiedlich vor Teil 1 oder 2 des Romans eingebunden und frei verkauft. zurück

161 Zu Chodowieckis Wahl dieses Moments vgl. S. 82. – Nach Engel: Mimik. Tl.1, S. 309 ff. findet Werthers wie Lottes Bedürfnis Ausdruck im Kuß. Neben den Empfindungen der Leidenschaft bezeugt sich auch die »höhere, die von sinnlicher Wollust und körperlichem Vermischungstriebe weit entfernte Freundschaft« – ihr »inneres Wohlwollen, ihr Verlangen nach gegenseitiger Mittheilung der Seelen, ihre Harmonie in Empfindungen, Wünschen und Ideen« – »durch Verbindung oder Berührung der Körper; sei es durch Handschlag, oder durch Kuß und Umarmung«. zurück

162 Von Chodowiecki hinreißend komponiert: Lotte >fließt< in einer Diagonalen von rechts unten (Fuß) nach links oben (Hand im Tuch) durch Werthers Arme und bildet im Zentrum einen »Knoten« mit diesem, den das Auge nur schwer lösen kann; die beiden sind eng und innig ineinander verschränkt für diesen kurzen Moment. Daß Lotte nicht die empfindungslos Verführte ist, sondern erschüttert durch die Lektüre in Werthers Arme sinkt, belegt der Bericht über ihre Seelenlage am nächsten Tag (Akademieausg., S. 149): »ihr Blut war in einer fieberhaften Empörung [...]. Wider ihren Willen fühlte sie tief in ihrer Brust das Feuer von Werthers Umarmungen«. zurück

163 Deutlich wird hier wieder Chodowieckis Nachlässigkeit gegenüber »Äußerlichkeiten« wie Kostüm etc. Es ist nicht der runde Wertherhut, auch trägt Lotte ein Rokokokostüm. zurück

164 Lotte hält das Tuch so nachdrücklich empört wie eine Standarte – als ob sie auf die vielen Tränen verweisen möchte, die als Folge dieses Kusses noch geweint werden. zurück

165 Formal eine Entsprechung des Tränentuchs. zurück

166 Vgl. den Gebrauch der Hochzeitslichter für Braut und Bräutigam. Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Hg. v. Hanns Bächtold-Stäubli. Bd.4. Berlin, Leipzig 1931/32. Art. Kerze, Sp. 1243-55 (Verf.: Freudenthal). zurück

167 Kat. Düsseldorf 1972, S.163, Abb. und Beschreibung Nr. 322. Chodowiecki gibt in seiner Illustration zu Wezels *Peter Markks*, Leipzig 1779, eine sehr ähnliche Darstellung; vgl. Lanckoronska / Oehler: Buchillustration. Bd. 2, Abb. 160. zurück

168 Nisles Werther-lllustrationen Nr. IX und Anm. 52. zurück

169 Eine ähnliche Entwicklung stellt Hartmann (Dantes Paolo und Franccsca, S.23 f.) auch für sein Bildthema fest. zurück

170 Vgl. Abb. 7 u. dazu gehörigen Text. zurück

171 Titelkupfer zu: Werther. Traduction de l'allemand. Seconde partie. A Paris, chez Louis 1794. zurück

172 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 145. zurück

173 Vgl. die Erklärung Böttigers zu derselben >Abschieds<-Szene der Rambergischen Illustrationen (S. XIII zu Nr.7, in: Minerva, 1831). zurück

174 Durch die exponierte Lage des Manuskripts im Vordergrund wird allerdings Lektüre als Anlaß der Unterbrechung nahegelegt. zurück

175 Illustrationskupfer zu: Les Souffrances du jeune Werther. Traduction Nouvelle ornée de 3 gravures en taille douce. Paris: Didot 1809. zurück

176 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 145. zurück

177 Austin: Declamation, S. 169 f. beschreibt Lottes »Attitude« (zusammengesetzte Gesten bei gemischten Affekten und Leidenschaften) als Ausdruck von Furcht (Flucht) und Abscheu; dazu kommt Lottes »vollste[r] Blick der Liebe«. – Vgl. auch Engel: Mimik. Tl.1, S. 216 ff., 220, 222: Ausdrucksgesten für Flucht aus Furcht, Zorn und Schrecken. zurück

178 Nach Austin: Declamation, S. 167 f., ist dies der Ausdrucksgestus für demütige Unterwerfung in Schmerz, Beschämung und Verzweiflung. Vgl. S. 172, Fig. 108: »Schaam im äußersten Grade sinkt auf die Kniee, und bedeckt die Augen mit beiden Händen.« zurück

179 Rümann: Das illustrierte Buch des 19.Jahrhunderts, S. 10. zurück

180 Vgl. Duplessi-Bertaux` sehr ähnliche klassizistische Komposition 1797 (Kat. Ratingen, Nr. 111c u. Abb.) – die allerdings im Ausdrucksgestus verhaltener ist – oder Rambergs 7. Szene (s. Anm. 173) neben zahlreichen englischen Versionen (Kat. Ratingen, Nr. 33, 44, 45, 57, 63, 69, 72, 74 u.a.). zurück

181 Werthers Eindruck dieser Umarmung (Akademieausg., S. 147): »Gestern! [...] zum erstenmale ganz ohne Zweifel durch mein innig innerstes durchglühte mich das Wonnegefühl: Sie liebt mich! Sie liebt mich. Es brennt noch auf meinen Lippen das heilige Feuer das von den deinigen strömhte [...]«. zurück

182 Vgl. besonders die englischen Versionen (Anm. 180). Die Illustratoren wählten fast ausschließlich das Fluchtmotiv als Vorlage für diese Szene und beeinflußten somit den Betrachter zugunsten Lottes: sie flieht die Sünde, der sie nur kurz – durch den verderblichen Einfluß der gemeinsamen Lektüre – erlegen war. zurück

183 Charlotte at the Tomb of Werther – vgl. Kat. Ratingen, Nr.32 m. Abb. Smith's Kompositionstyp blieb vorbildlich für die zahlreichen Nachstiche. Die hier abgebildete Version wurde wahrscheinlich gestochen von Rose le Noir, ebd. Nr.40. Vgl. auch Nr. 41, 42, 65, 71 u.a. – Das Motiv erfreute sich großer Beliebtheit in Werther-Gedichten, s. Stuart Pratt Atkins: The Testament of Werther in Poetry and Drama (Harvard Studies in Comparative Literature XIX) Cambridge, Mass. 1949, S. 72-80. In der Volksbuchfassung – die Motive aus Millers *Siegwart* aufnimmt – geht Lotte ins Kloster und wallfahrtet täglich zu Werthers Grab. Endlich findet man sie tot auf dem Grab des Geliebten. Albert Ludwig: »Werthers Leiden« als Volksbuch. In: Beilage zur (Augsburger) Allgemeinen Zeitung. 1906. Nr. 207, 7.Sept., S. 457 f. zurück

184 Kat. Düsseldorf 1972, S. 142, Nr. 261. Dazu Brief vom 21.Dec.; Akademieausg., S. 132. zurück

185 Kat. Ratingen, S. 117. zurück

186 Goethe: Werther. Akademieausg., S. 155. Anspielung auf die bibl. Szene vom barmherzigen Samariter, der mitleidig verweilt, während die Selbstgerechten, besorgt nur um >Bewahrung vor solchem Übel<, vorbeiziehen. Damit wird die unterschiedliche Reaktion auf Werthers Ende vorweggenommen. zurück

187 In Smith'.s Stich ist das Buch mit »Klopstock« bezeichnet, (vgl. Abb. 11 und dazu gehörenden Text). Klopstocks Ode war das >Kennwort< Lottes und Werthers, bei dem ihre Seelen sich fanden. Die Erinnerung an diese gemeinsamen Empfindungen, durch die Lektüre immer wieder wachgerufen, hält das Gedächtnis des Toten lebendig. zurück

188 Die Darstellung könnte die Mottoverse illustrieren, die Goethe der zweiten rechtmäßigen Ausgabe (Leipzig: Weygand 1775) mit auf den Weg gab: »Du beweinst, du liebst ihn, liebe Seele, rettest sein Gedächtnis von der Schmach [...]«. Goethe bejaht den Gedächtniskult, warnt aber im folgenden vor der Nachahmung« des Selbstmords. – Zur Lektüre im Freien vgl. Wunderlich: >Buch< und >Leser<, S. 112 ff. u. 117 ff.; Thomas Koebner: Lektüre in freier Landschaft. Zur Theorie des Leseverhaltens im 18.Jahrhundert. In: Leser und Lesen im 18. Jahrhundert, S. 40-57 (über Vanitas-Reflexionen S. 43). zurück

189 Vgl. Kat. Ratingen, S. 79. zurück

190 Klaus Lankheit: Das Freundschaftsbild der Romantik. Heidelberg 1952, S. 42. zurück

191 In der Komposition bilden Lotte und die Werther-Urne auf dem Sockel quasi ein >Paar< – was besonders auffällig ist in der Scherenschnitt-Version des Motivs; Kat. Ratingen, Nr.82. Der Betrachter erfaßt daher beide Figuren – die lichte Gestalt Lottes und den dunklen Körper des Werther-Grabmals – als >Paar< und kann sich auf beide gleichermaßen beziehen. zurück

192 Schlußvignette des Nachdrucks: Die Leiden des jungen Werthers. Bern, bey Beat Ludwig Walthard 1775. zurück

193 Wunderlich: >Buch< und >Leser<, S. 112. zurück

194 Daß es sich um die Lektüre des Werther handelt, zeigt sich am beziehungsvollen Spiel des kleinen Mädchens. zurück

195 Beide verkörpern Züge Werthers, seine kindhafte Ungezwungenheit bzw. seine Naturschwärmerei. zurück

196 Augenscheinlich animiert ihn die Lektüre zu diesem Zeitvertreib, vgl. Bodmer Anm. 144. zurück

197 Lotte mordet Werther! Daß Lotte ihm den Tod bringt, schreibt auch Werther (Abschiedsbrief an Lotte; Akademieausg., S. 152 f.): »du Lotte [...], von deren Händen ich den Tod zu empfangen wünschte, und ach nun auch empfange«. Vgl. den Brief vom 21. Nov. (S. 106). zurück

198 Lanckoronska / Oehler: Buchillustration. Bd. 2, S. 185. zurück